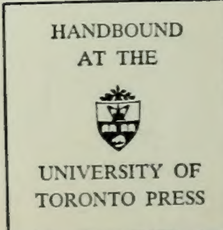

3 1761 07987651 2





L'ŒUVRE DE PAUL CLAUDEL

MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR :

La Notion de Vérité dans la « Philosophie nouvelle », 1908, **1** vol. in-8 couronne, (152 pp.) **1** fr. **50** ; franco, **1** fr. **75.**

Dieu dans l' « Évolution créatrice », avec deux lettres de M. Bergson, 1912, in-8 raisin (25 pp.). *Epuisé.*

Immanence. Essai critique sur la doctrine de M. Maurice Blondel, 1913, 1 vol. in-8 couronne (xv-307 pp.) **3** fr. **50** ; franco, **3** fr. **75.**

A propos d'une brochure récente de M. Maurice Blondel, in-8 (15 pp.) **0** fr. **20** ; franco, **0** fr. **25.**

Introduction à l'étude du merveilleux et du miracle, 1916, 1 vol. in-8 écu (xvi-461 pp.), **5** fr. ; franco **5** fr. **50.**

L'Œuvre

de

Paul Claudel

PAR

JOSEPH DE TONQUÉDEC



PARIS
GABRIEL BEAUCHESNE
117, Rue de Rennes, 117

—

1917

Il a été tiré de cet ouvrage, sur papier pur fil de Voiron, 40 exemplaires numérotés de 1 à 40.

L'ŒUVRE DE PAUL CLAUDEL[1]

Il est impossible de suivre l'histoire des idées de ce temps-ci sans rencontrer Paul Claudel. Adoré par les uns et brûlé en effigie par les autres, fascinant et déconcertant, étincelant et ténébreux, il dresse, au-dessus de la foule des littérateurs, une haute figure énigmatique, qu'on est forcé d'apercevoir et devant laquelle on ne peut passer indifférent. Son influence va rayonnant toujours plus au large et s'introduit partout. Cet écrivain qui touche aujourd'hui à la cinquantaine[2], a des attaches avec les principaux groupes littéraires actuels, surtout avec les groupes de jeunes et les groupes dits « d'avant-

1. Ce travail a paru dans les *Etudes*, mars et avril 1917. J'y ai fait quelques corrections et additions.

2. M. Claudel est né en 1868.

garde ». Ses premiers ouvrages furent publiés au *Mercure de France,* dont un des rédacteurs habituels, M. Georges Duhamel, lui consacrait naguère une étude admirative[1]. D'autres trouvèrent place dans cette luxueuse et quelque peu ésotérique *Bibliothèque de l'Occident.* Depuis quelques années, il se fait éditer à la *Nouvelle Revue française,* au milieu d'une constellation de jeunes talents hardis. Il contribue, dans *Vers et Prose,* à « rénover le fond et la forme des lettres françaises[2] ». Le groupe de *l'Amitié de France* saluait en Claudel un de ses « grands aînés[3] », et l'écrivain offrait aux *Cahiers* la primeur de quelques poèmes. Parmi les couronnes funéraires que *l'Amitié de France,* avant de disparaître, dépose sur la tombe de son fondateur, je remarque celle de Paul Claudel : *A la mémoire de Georges Dumesnil*[4]. *L'Indépendance* de

1. L'édition complète des œuvres d'Arthur Rimbaud, parue au *Mercure* il y a quelques mois, porte encore en préface une étude de Paul Claudel.

2. Programme du recueil.

3. *Cahiers de l'Amitié de France,* n° 4. Juin 1912, p. 245.

4. Dernier numéro des *Cahiers,* novembre-décembre 1916-janvier 1917.

M. Georges Sorel, — l'un des maîtres les plus écoutés de la jeunesse dans les années qui précédèrent la guerre, — accueillait parfois la même collaboration. Le *Bulletin des professeurs catholiques de l'Université,* dirigé par le regretté Joseph Lotte, ne ménageait pas ses sympathies à l'auteur de *l'Otage* et, dans ses suppléments, faisait parfois alterner — privilège insigne ! — les compositions de Claudel avec celles de Péguy. Après le succès de *l'Annonce à Marie,* le groupe néo-classique, tout en maintenant d'explicites réserves, salua, dans l'œuvre de Claudel, « une beauté qui se levait sur les lettres contemporaines »[1]. Et voici que, tout récemment, ces réserves se sont presque évanouies, dans le panégyrique du poète qui paraît à *l'Action française* sous la signature de Pampille[2]. Symptôme encore plus significatif, Claudel force l'attention des grandes revues anciennes, dont le suffrage

1. *Lettre à Paul Claudel,* par Henri Clouard. *Revue critique des idées et des livres,* 10 mai 1913. Voir aussi, dans la même revue, l'appréciation d'André du Fresnois sur *l'Annonce à Marie,* 10 janvier 1913, et dans l'*Action française,* un article de Léon Daudet, 25 janvier 1914.

2. 7 novembre 1916.

circonspect n'a pas coutume de s'égarer sur les renommées mal établies : la *Revue des Deux Mondes* se décide à s'occuper de lui[1] ; le sage *Correspondant* lui ouvre ses portes[2]. Des brochures entières, les unes bienveillantes, les autres hostiles[3], lui sont consacrées. Les théâtres de *l'Œuvre*[4] et du *Gymnase*[5] accueillent ses ouvrages et sa personne. Le grand public commence à s'apercevoir pour tout de bon qu'il existe. Le public catholique surtout se montre de plus en plus intéressé. Les amis de la liturgie voient Claudel d'un bon œil, et quelques menues compositions du poète s'étalent à la *Librairie de l'art catholique,* place Saint-Sulpice, sous des frontispices d'incunables. L'année dernière,

1. 15 février 1914 : *M. Paul Claudel,* par Mme E. Sainte-Marie Perrin. Article plein d'une chaleureuse sympathie.

2. *La Nuit de Noël 1914,* par Paul Claudel. *Le Correspondant,* 10 avril 1915.

3. Comme exemple de ces dernières, citons : *Paul Claudel, essai critique,* par Louis Richard Mounet. Paris, Figuière.

4. *L'Annonce faite à Marie,* représentée le 21 décembre 1912.

5. *Matinée Paul Claudel,* au bénéfice du Foyer franco-belge, 4 novembre 1916.

à l'Exposition des arts liturgiques, au Pavillon de Marsan, un atelier qui s'intitule *l'Arche*, arborait en devise un passage de *l'Annonce à Marie*. Ce n'est pas assez. Claudel devient populaire. Il brigue la faveur des patronages, et une pièce, composée par lui pour enrichir leur humble répertoire, vient d'être jouée au *Chantier*, devant S. E. le cardinal Amette[1]. A cette occasion, une plume discrète et fine a présenté, dans la *Semaine religieuse de Paris*, l'éloge motivé de l'auteur. Le moment est venu peut-être d'analyser dans son ensemble l'œuvre qui attire tant de regards. Nous allons nous efforcer d'abord d'en déterminer le contenu.

I. — Le Monde physique.

L'âme de Paul Claudel n'est point de celles qui se retirent en elles-mêmes, attentives aux seuls événements de la vie intérieure. Elle reste où la nature l'a mise, immergée dans l'Univers, pénétrable à ses influences, en relations continuelles, intimes, profondes avec lui. Elle s'ouvre avidement à lui ; il entre en elle, comme un

1. Dimanche 14 janvier 1917.

océan aux mille courants croisés ; elle s'en laisse traverser, baigner, pénétrer. Peu d'écrivains ont senti le monde physique avec une telle intensité ; peu en ont sculpté l'image avec ce haut relief. Le style de Claudel, rugueux, tout en saillies, est, pour ainsi dire, palpable : il vous rend le plein des choses, et non pas seulement leur contour abstrait. Il arrache par pièces le réel, et vous le met entre les doigts. On croit, à le lire, toucher, tâter les objets mêmes avec leurs creux et leurs bosses. L'auteur s'en rend compte et vous invite expressément à le faire. Voici décembre, en Chine :

Balayant la contrée et ce vallon feuillu, ta main, gagnant les terres couleur de pourpre et de tan que tes yeux là-bas découvrent, s'arrête avec eux sur ce riche brocart... De la paume caresse ces larges ornements que brochent les touffes de pins noirs sur l'hyacinthe des plaines, des doigts vérifie ces détails enfoncés dans la trame et la brume de ce jour hivernal, un rang d'arbres, un village[1].

Et voici le contact même de l'été, dans la plénitude de la sensation immédiate :

1. *Connaissance de l'Est*, p. 91.

Ah, les fleuves de la terre au mois de juin, quand les troupeaux épars remontent l'herbe difficile et que le pâtre écarte du genou ce torrent qui descend vers lui de la vie verte et rose et toute luisante, pleine de fleurs, d'abeilles et de papillons[1] !

Un dialogue sur le pont d'un vaisseau, dans l'Océan Indien, évoque la brûlure même du soleil torride et la reverbération de la mer. Un passager vient d'écarter un instant la toile de la tente :

AMALRIC. — Je suis aveuglé comme par un coup de fusil. Ce n'est plus du soleil cela !

DE CIZ. — C'est la foudre ! Comme on se sent réduit et consumé dans ce four à reverbère !

AMALRIC. — Tout est horriblement pur. Entre la lumière et le miroir,
On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux lames de verre.

MESA. — Que c'est beau ! Que c'est dur !
La mer à l'échine resplendissante
Est comme une vache terrassée que l'on marque au fer rouge.

. . . .

1. *Deux poèmes d'été : Protée*, p. 172.

> [Le soleil] cette fois, ce n'est plus son amant, c'est le bourreau qui la sacrifie ! Ce ne sont plus des baisers, c'est le couteau dans ses entrailles !
> Et face à face, elle lui rend coup pour coup.
> Sans forme, sans couleur, pure, absolue, énorme, fulminante,
> Frappée par la lumière, elle ne renvoie rien d'autre[1].

L'amour du poète pour la nature va jusqu'à l'ivresse. Il se jette à l'eau et s'amarre « à contre-courant », pour jouir d'un fleuve :

J'ai trouvé qu'il est insuffisant de voir, inexpédient d'être debout ; l'examen de la jouissance est de cela que je possède sous moi... Tout entier vers moi, versé par la pente de la terre, il [le fleuve] coule. Ni la soie que la main ou le pied nu pétrit, ni la profonde laine d'un tapis de sacre ne sont comparables à la résistance de cette épaisseur liquide où mon poids propre me soutient, ni le nom du lait, ni la couleur de la rose à cette merveille dont je reçois sur moi la descente. Certes je bois, certes je suis plongé dans le vin[2] !

1. *Partage de midi*, p. 11.
2. *Connaissance de l'Est*, p. 99.

Il va se baigner dans un lac des montagnes, « coupe de glace » offerte « aux lèvres de l'Aurore », pour porter un « toast au jour futur » :

Je danse dans l'ébullition de la source comme un grain de raisin dans une coupe de champagne... Belle Aurore !... bois, que je ressente jusqu'aux plantes dans le sein de cette liqueur où je suis enfoncé l'ébranlement de ta lèvre qui s'y trempe. Que le soleil se lève ! que je voie l'ombre légère de mon corps suspendu se peindre sous moi sur le sable de la piscisne entouré de l'iris aux sept couleurs[1] !

C'est une fureur de sentir, un besoin de se répandre et comme de se diluer dans les choses, une âpre passion de s'y unir de la façon la plus intime.

D'autres fois, cet amour de la nature prend la forme précise d'un culte. Des personnages, qui conversent la nuit dans un jardin, s'interrompent tout à coup pour exécuter une véritable liturgie en l'honneur de la lune qui se lève. Et c'est une hymne avec des strophes et des antistrophes, un psaume aux versets alternés :

1. *Connaissance de l'Est*, p. 249-250, Cf. p. 179, et *Théâtre*, t. III : *l'Echange*, p. 166, 168, 174, 182, 237.

LALA. — Quelles paroles d'une lèvre pure
Echangerai-je contre cette nuit que je respire? et par l'accent de quelle voix
Remplacerai-je le songe du sommeil?
Je veille quand tous dorment! Et cependant que, n'ayant plus usage de leurs sens,
Ils dorment, au dehors de la maison
Le soleil de la Nuit illumine la terre!.

CŒUVRE. — Bénédiction!

LALA. — Bénédiction
Depuis ce sable où je me tiens debout, au ciel! au monde des étoiles
Qui se découvre à nous comme une ville dont on voit les feux de la mer!..
Bénédiction à ces ténèbres que la blanche lumière
Dissimule comme une mariée dans son voile!
Louange.

CŒUVRE. — Louange!

LALA. — A cette nuit entre les nuits!

CŒUVRE. — Je lèverai mes mains dans la lumière de la nuit.

LALA. — Je lèverai mes mains dans la lumière de la nuit!

CŒUVRE. — Salut, signe ! salut, Face ! Je te louerai, ô Lune...

LALA. — ... Parce que tu es là rayonnante !
O toi qui par la nuit témoignes du soleil que tu vois !

CŒUVRE. — Parce que, ô Pas parmi les demeures éternelles, comme une femme
Que l'on ne voit point pendant le jour, tu nous visites à l'heure du sommeil, resplendissante.

. . . .

LALA. — Salut, lampe.

CŒUVRE. — Bénie sois-tu, ô toi qui en commençant ta course annonces
Que le jour est fini ; le temps est revenu de dormir.
Tu délies les esclaves, tu délivres l'adultère de sa honte,
Et le pauvre de son oppression, et l'avare comme un petit enfant ouvre les mains.
Tout œil est clos, toute bouche s'est tue ; il n'est plus d'hommes, ni de femmes, ni de maîtres, ni de savants ; mais on se met tout doucement sur le ventre.
L'homme dort ; le poisson dort sus-

pendu dans la profondeur liquide.
Il dort[1].

Je ne voudrais pas laisser entendre qu'il n'y ait jamais aucun excès, aucune intempérance dans cet amour de la nature matérielle. Nous verrons tout à l'heure si et comment le poète les corrige. Mais en tout cas, c'est un amour plus sain, plus robuste, plus franc que celui des romantiques ou de leurs héritiers littéraires. Chateaubriand, Lamartine, Baudelaire et Mme de Noailles empoisonnent la nature en lui prêtant leurs langueurs et leurs amertumes. Ils inoculent à l'intacte création le virus des passions humaines. Ils la font vibrer à l'unisson de leurs âmes malades. Le paisible clavier, en proie à ces mains fiévreuses, finit par rendre des sons affolés. C'est que ces auteurs projettent sur toute chose l'ombre de leur moi : la nature n'est faite, dirait-on, que pour être leur confidente, leur interprète, le dérivatif de leur ennui, l'accompagnement de la romance sentimentale qui chante leurs amours et leur destinée personnelle. La manière de Claudel est l'inverse

1. *La Ville*, 2e version, dans *Théâtre*, t. II, p. 217 à 219.

de celle-là. Tempérament de force et de sérénité, il est exempt de toute morbidesse. Lui, il aime la nature pour elle-même et simplement parce qu'il voit en elle une belle œuvre de Dieu. Elle a pour lui une valeur propre, un mérite indépendant ; c'est à l'homme de s'en faire l'interprète et le disciple soumis.

Aussi, chez notre auteur, l'expression est-elle toujours la plus directe et la plus franche. Il n'élabore point l'impression qu'il ressent des choses pour la faire servir à quelque usage détourné, à quelque opération subtile : il la livre immédiate et fraîche. Il ne délaye pas les couleurs, il n'atténue pas les angles, il n'ennoblit pas les traits, il ne stylise pas son dessin comme un peintre d'emblèmes, bien qu'il peigne souvent des emblèmes. Il n'est anxieux que d'une seule chose, — et l'on constate cette anxiété aux à-coups et aux reprises de ses phrases, — c'est de livrer le trésor recueilli dans sa fruste intégrité, sans en rien laisser tomber. De là vient ce parler plein et dru, ce style concis et ramassé, où les détails se serrent et s'entrechoquent parfois, ces formules tassées où l'on sent l'effort pour y faire tout tenir. Le trait

est bref et brusque, le mot voyant, de saveur neuve et parfois crue. Rien de vague, tout est concret et circonstancié à l'extrême. Le croissant de la lune est tel qu' « un doigt recourbé avec son ongle pointu[1] ». Les cheveux de Violaine sont « fauves avec des reflets d'argent, comme la menthe, comme le dessous de la feuille[2] ». Sygne de Coûfontaine est « la vierge bien tempérée dont le sourire modeste ne va pas aux coins de la bouche », et les plis que fait ce sourire sont des « guillemets[3] ». Un roi vaincu se lamente ainsi dans la défaite et l'invasion : « O mes hommes vigoureux qui jonchent le sol, pareils à des hannetons écrasés[4] ». Quiconque a vu, pendant les épidémies d'insectes, leurs cadavres joncher les routes et s'écraser sous les pieds des passants, appréciera la vérité de cette comparaison. Voici, dans un genre plus trivial, des bonzes assoupis, dont les paupières closes sont comme « des mèches de rides[5] » ;

1. *Tête d'or*, 2ᵉ version. *Théâtre*, t. I, p. 438.
2. *La Jeune Fille Violaine*. *Théâtre*, t. III, p. 59.
3. *L'Otage*, p. 39, 40.
4. *Tête d'or*, 2ᵉ version. *Théâtre*, t. I, p. 294.
5. *Connaissance de l'Est*, p. 18.

« une femme courte et râblée comme un cochon[1] » ; un chœur de grenouilles « pareil... à une ébullition de voyelles[2] ». L'hymne de la Saint-Louis nous montre sur les champs, « les profondes fumées grelottantes des avoines[3] ». Et jusqu'au milieu de la plus tragique histoire, le poète se distrait à brosser en passant quelques paysages, d'une facture précise et familière :

Le froid matin violet
Glisse sur les plaines éloignées, teignant chaque ornière de sa magie !..
C'est l'heure où le voyageur blotti dans sa voiture
Se réveille et regardant au dehors tousse et soupire[4].

. . . .

Le jour blafard éclaire la boue des chemins,
Et sous les haies les feuilles de choux et les fleurs
Versent sur la terre jaune leur charge de pluie[5].

1. *Ibid.*, p. 64.
2. *Ibid.*, p. 109.
3. *Corona benignitatis*, chant de la Saint-Louis, p. 161.
4. *Tête d'or*, 2e version. *Théâtre*, t. 1, p. 325.
5. *Ibid.*, p. 332.

Mais, pour rendre au vrai la nature, il ne faut pas que le regard fasciné s'arrête fixement sur quelque précision de détail. Le poète doit savoir en donner l'impression d'ensemble. Et c'est précisément à quoi surtout Claudel réussit. Il est par excellence un peintre d'ensembles. Sa contemplation élargit tous les points de vue, parce que de chaque chose il aperçoit les connexions et les rapports. Devant un fleuve de Chine, il médite ainsi :

Comme s'allient les éléments du parallélogramme, l'eau exprime la force d'un pays résumé dans ses lignes géométriques. Chaque goutte est le calcul fugace, l'expression à raison toujours croissante de la pente circonférentielle...

Et ce fleuve-ci,

... c'est la sortie d'un monde, c'est l'Asie en marche qui débouche[1].

Niché dans le trou d'un rocher des montagnes, qui se tend comme une oreille sur l'abîme, le poète

1. *Connaissance de l'Est*, p. 104.

... essaie de ressentir cela sur quoi sans doute, au-dessous des rumeurs de feuillages et d'oiseaux, s'ouvre l'énorme et secret pavillon : l'oscillation des eaux universelles, le plissement des couches terraquées, le gémissement du globe volant sous l'effort contrarié de la gravitation[1].

Dans cet ensemble, Claudel est très soigneux de repérer exactement la place de l'homme. Il aime à situer ses drames dans un certain paysage et une certaine saison, — mais non pas toujours chez un certain peuple ni au sein d'une civilisation déterminée, ce qui est une marque de l'importance accordée à la nature par-dessus les circonstances politiques ou historiques[2]. A l'inverse des personnages, qui tardent parfois à démêler leur caractère, le paysage où ils apparaissent est remarquablement précis. *L'Annonce faite à Marie* se passe en juin, juillet et décembre ; au premier acte, c'est la fin de la

1. *Ibid.*, p. 192. Cf. p. 227 et 228.

2. Dans *l'Annonce faite à Marie*, le poète se moque explicitement de la couleur locale, tant prisée des romantiques : « Tout le drame, écrit-il, se passe à la fin d'un moyen âge de convention, tel que les poètes du moyen âge pouvaient se figurer l'antiquité. » *Prologue*, p. 9.

nuit ; au second, il est midi ; au troisième, on est à la veillée de Noël. Derrière les acteurs, on aperçoit tantôt les champs endormis, tantôt « un verger complanté d'arbres ronds » tantôt « neige par terre et ciel de neige[1] ». *Tête d'or* s'ouvre « dans les champs à la fin de l'hiver », à l'époque, dit joliment le poète, où « Mars est comme une femme qui souffle sur un feu de bois vert[2] ». Les premiers mots de *la Ville* nous avertissent du lieu, de l'heure et de la saison : « Un très grand jardin dans le milieu de Paris. L'époque du solstice d'été. La lumière telle qu'à la fin extrême du jour[3]. » Quand le drame s'achève, midi sonne. Bref, on peut dire que les personnages de Claudel *font le point*, pour

1. *La Jeune Fille Violaine*, qui est comme la première version de *l'Annonce*, précisait davantage encore. Au lever du rideau, on entendait le chant du coq. Une fenêtre s'ouvrait, par laquelle on voyait « l'air vert, le jardin en fleurs dans le clair de lune. Dans le ciel, une lune lenticulaire » se couchait. Et les premiers mots du premier acteur étaient pour dater le commencement du drame : « Trois heures et demie du matin. »

2. *Tête d'or*, 2e version. *Théâtre*, t. I, p. 236.

3. Première version.

marquer exactement leur place dans l'univers visible.

Or, ce n'est pas pour rien que les heures et la physionomie de la terre sont si exactement notées. Elles agissent sur les âmes. Comme nous le verrons bientôt, les personnages de Claudel, — à la différence de ceux du théâtre classique français, — ne sont pas absorbés par les questions purement psychologiques ou morales. Pareils à l'artiste qui les créa, ce sont des âmes ouvertes aux influences extérieures, soumises à la pression des forces inconscientes qui les entourent. On les aperçoit toutes colorées des reflets du large cadre où elles sont placées ; on les sent aux prises, non avec tel adversaire ou telle difficulté particulière, mais avec l'engrenage entier de la grande machine. Leur entretien n'est pas seulement avec leurs semblables, mais avec les choses. Nous sommes loin ici de la « conversation sous un lustre ». Anne Vercors, le vieux cultivateur, parle du soleil comme d'un compagnon de travail[1]. Pierre de Craon, le faiseur de ponts et de canaux, « le maître de

1. *Annonce à Marie*, p. 201, 202.

l'eau[1] », chante à la façon de saint François d'Assise, les vertus de l'élément qu'il emploie :

L'eau m'a séduit...

. . . .

J'ai attaché mon cœur et mon esprit sur l'eau vive et vivifiante ;
L'eau subtile et liquide, circulante, ambiante, médiatrice, source première et veine commune.
Et j'ai pour la connaître appris à la dominer, employant le lien et la poncture[2].

Dans *l'Annonce à Marie*, c'est la pierre que célèbre le même Pierre de Craon, devenu architecte et faiseur d'églises. Anne Vercors lui dit :

Qui se confie à la pierre ne sera pas déçu.

Et il répond :

O que la pierre est belle et qu'elle est douce aux mains de l'architecte ! et que

1. *La Jeune Fille Violaine. Théâtre*, t. III, p. 19.
2. *Ibid.*, p. 18.

le poids de son œuvre tout ensemble est une chose juste et belle !
Qu'elle est fidèle, et comme elle garde l'idée, et quelles ombres elle fait !
Et qu'une vigne fait bien sur le moindre mur, et le rosier dessus quand il est en fleurs,
Qu'il est beau et que c'est réel ensemble[1] !

Simon Agnel a pris un arbre pour son « père » et son « précepteur » :

Et j'ai rencontré cet arbre, et je l'ai embrassé, le serrant entre mes bras comme un homme plus antique.
Car avant que je ne sois né, et après que nous avons passé outre,
Il est là, et la mesure de son temps n'est point la même.
Que d'après-midis ai-je passées à son pied, ayant vidé ma pensée de tout bruit !

. . . .

Maintenant, à cette heure d'angoisse ! Maintenant il faut que je le retrouve !
O arbre, accueille-moi !... ô mon père immobile !

1. *Annonce à Marie*, p. 198.

Reprends-moi donc sous ton ombrage, ô fils de la Terre ! O bois, à cette heure de détresse ! O murmurant[1].....

Ils sont tous ainsi chez Claudel, penchés sur les choses, attentifs à leur figure et à leur sens. Ils épient ces voisins muets. Ils interrogent anxieux, pour y lire leur destinée, le vaste monde où leur petite vie est perdue. Et c'est en leur nom à tous que Cébès, au début de *Tête d'or*, profère ces stiques mélancoliques, si admirablement rythmés :

Me voici,
Imbécile, ignorant,
Homme nouveau devant les choses inconnues,
Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui !
. . . .
Il n'y a personne que moi ici. Et il me semble que tout
L'air brumeux, les labours gras,
Et les arbres et les basses nuées

1. *Tête d'or*, 2e version. *Théâtre*, t. 1, p. 252, 253. Cf. p. 261.

Me parlent, avec un discours sans mots,
douteusement[1].

Mais si la nature parle aux hommes chez Claudel, elle y parle aussi pour eux. Comme un accompagnement harmonique soutient et fait valoir une mélodie, elle exprime confusément ce qu'ils disent ou sentent, et la qualité des événements qui les atteignent. Ces symboliques accords sont toujours, en art, d'une efficacité singulière. Qui dira, par exemple, dans la peinture du moyen âge ou de la première Renaissance, la valeur expressive du milieu et des objets placés autour des personnages ? des calmes jardins où les madones sont assises, des lis que les vierges cueillent, des nuances transparentes des ciels, des paysages qui éclairent le fond des tableaux ? C'est ainsi que Claudel enguirlande de symboles les figures et les scènes qu'il peint. Au moment où Sygne de Coûfontaine vient de consommer le sacrifice suprême, et tandis qu'elle s'affaisse à terre les bras en croix, les rayons rouges du soleil couchant versent sur elle une pluie de sang[2]. Une scène d'amour, qui respire

1. *Ibid.*, p. 235. — 2. *L'Otage*, fin de l'acte II.

comme un arome lointain du *Cantique des cantiques*, se passe entre Violaine et Jacques Hury, quand celui-ci aperçoit sa fiancée à travers les arbres :

> Je vois ma fiancée à travers les feuilles et les fleurs
> Qui me la montrent à demi et la cachent.
> . . . .
> Quelle est celle-ci qui se tient debout en face de moi, plus douce que le souffle du vent, telle que la lune à travers les jeunes feuillages ?
> ... O jeunesse de ma fiancée à travers les branches en fleurs, salut[1] !

Et quand Violaine est morte, et que la tragique histoire s'achève, tandis que les âmes se rassérènent, un bel arc-en-ciel se déploie, auréole de la douce martyre, signe céleste de pardon et de paix.

1. *La Jeune Fille Violaine, Théâtre*, t. III, p. 59. Dans *l'Annonce à Marie*, cette scène a été transformée ; le monologue lyrique, resserré et condensé, a cédé de la place à un dialogue dramatique poignant. Mais le symbolisme des choses a été conservé. Violaine « resplendit sous le soleil entre les feuilles » et Jacques s'écrie encore : « O ma fiancée, à travers les branches en fleurs, salut ! » P. 82.

Cependant l'ardent contemplatif qu'est Paul Claudel ne se contente pas d'écouter la nature en rêvant et de cueillir des symboles à fleur des choses. Il s'agit pour lui d'entrer par la méditation dans le secret de l'Univers. L'aimant pour lui-même, il le scrute sans relâche, avec une avidité jalouse et inassouvie. Le mystère de la vie inconsciente l'étonne; il tâche de s'en figurer les obscures tendances. Il devine jusqu'à l'effort du « sec et tenace chiendent invincible qui traverse l'antique lœss et les couches de sables superposées[1] ».

Chaque arbre, écrit-il encore, a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie; comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres; au fur de la marche et du jour, je m'avance parmi le développement de la doctrine[2].

Mais ceci n'est rien encore, Claudel n'est pas

1. *Cinq grandes Odes suivies d'un Processionnal pour saluer le siècle nouveau.* Nouvelle édition augmentée d'arguments. *Magnificat,* p. 93.

2. *Connaissance de l'Est,* p. 163.

seulement un poète dont la sympathie vibre à l'unisson de toutes les voix du chœur immense. C'est un philosophe, un métaphysicien acharné. Il creuse la réalité pour arriver à en saisir et à en palper les fondements. Lui si concret d'instinct et si proche du sensible dans ses descriptions, il ne craint pas de se faire, à l'occasion, terriblement abstrait. Le livre ardu, qu'il a intitulé *Art poétique*, est en réalité un traité de philosophie, où il discute, en style tour à tour technique et imagé, de la Cause et du Temps, du Mouvement et de la Connaissance. Même dans ses ouvrages de poésie pure, on le voit soudain quitter les surfaces colorées et sonores pour plonger au-dessous, vers le lieu muet des invisibles essences. Il prétend imiter cette Muse dont il a écrit :

> Elle est posée d'une manière qui est ineffable
> Sur le pouls même de l'Être[1].

Et voilà pourquoi les mots d'arcane et de mystère, les formules ésotériques reviennent si

1. *Odes : Les Muses*, p. 13.

souvent sous la plume de Claudel, quand il parle de la création. Il a le sentiment qu'un secret profond dort en elle. Les choses, qui semblent si ordinaires à l'œil hébété par la routine, lui paraissent à lui prodigieusement nouvelles et ineffables :

Ouvrez les yeux ! s'écrie-t-il. Le monde est encore intact ; il est vierge comme au premier jour, frais comme le lait ! L'inconnu est la matière de notre connaissance, il est le bien de notre esprit et sa chère nourriture... Professeur !... le noir de votre tableau ne me suffit pas, ni ces maigres signes qu'y trace la craie. Ce qu'il me faut, c'est le ciel noir lui-même... Tout est su, dites-vous, tout peut s'apprendre. La publication de l'ouvrage va être terminée ; nous annonçons à nos souscripteurs les derniers tomes de notre Encyclopédie. Tout s'explique fort bien, et les œuvres de la nature ne sont qu'une démonstration, comme sur un tableau noir, des lois que je viens d'avoir l'honneur de vous exposer. Insensé, qui pense que rien peut s'épuiser comme sujet de connaissance, jamais[1] !

L'un des personnages de *la Ville*, Besme,

1. *Art poétique*, p. 26 et 25.

désabusé de la science, laisse échapper en mourant cet aveu :

> Toute ma vie je me suis occupé de relier les causes aux causes, mais ma pensée n'était point satisfaite.
> Et voici quelques mois seulement que je fis cette découverte...
> J'ai retrouvé l'Ignorance !...
> ... Il est une science sous la science, et nous l'appellerons Ignorance[1].

Le savant pense apercevoir dans le monde un perpétuel recommencement de phénomènes déjà connus et classés. Erreur ! Le passé diffère du présent. Il « est une incantation de la chose à venir,... la somme sans cesse croissante des conditions du futur[2] ». Et enfin, le seul fait qu'il y ait quelque chose, que le monde soit, est un tel mystère ! Être est une chose si étrange et si insondable !

Aux heures vulgaires nous nous servons des choses pour un usage, oubliant ceci de pur, qu'elles soient[3].

1. *La Ville*, 2e version. *Théâtre*, t. II, p. 271, 272.
2. *Art poétique*, p. 44.
3. *Connaissance de l'Est*, p. 164.

II. — Les Ames.

Se peut-il cependant qu'un esprit possédé d'une telle passion pour la nature physique, ne s'y perde pas tout entier? On a accusé Claudel d'avoir donné dans cet excès : « L'œuvre de M. Claudel, a-t-on écrit, mystique d'intention, est païenne de fait. » Son attitude est « une attitude d'adoration panthéiste[1] ». Le noble souci métaphysique qui perce si souvent chez notre poète suffirait à montrer qu'il est fort loin d'un sensualisme quiet et jouisseur. Pourtant, il serait possible que son regard, ivre de s'éblouir aux splendeurs matérielles, ait manqué de reconnaître celles de l'esprit. Obstinément tourné vers l'extérieur, n'a-t-il pas ignoré les richesses du dedans et celles de l'au-delà ? La réalité qu'il exprime n'est-elle pas mutilée de ses parties supérieures ?

Et d'abord Claudel sait-il observer et peindre les âmes? est-il, à l'instar des grands dramaturges du passé, un créateur de vivants personnages humains ?

1. Louis Richard-Mounet, *Paul Claudel*, p. 17 et 18.

Le vieil axiome qui voulait que la vie consistât dans le mouvement, *vita in motu*, est particulièrement vrai du théâtre. N'est pas poète dramatique quiconque place sur la scène des figures humaines et leur donne des noms. Pour faire vivre un personnage, il faut le montrer en mouvement psychologique, en vibration d'âme, en réaction de pensée et de volonté à l'égard des événements ou des hommes. Ce résultat peut être obtenu de deux façons. Selon l'une d'elles, le poète sera surtout attentif aux éléments moraux de la lutte engagée. Il peindra alors un conflit de volontés ou une poussée de passion. Les âmes seront fouillées comme avec une sonde pour amener au jour les motifs divers de leurs actes, les raisons qu'elles en conçoivent, et toute la coloration des sentiments éclos dans leurs profondeurs. La vie s'exprimera par un tourbillon incessant de pensées et d'émotions, par le renversement continuel des positions psychologiques. C'est l'art de Racine surtout, et de Corneille ; c'est aussi, pour une grande part, celui de Shakespeare : avec cette différence que les premiers saisissent la vie dans une crise, où les âmes, montées au paroxysme

de l'activité, laissent voir d'un coup toutes leurs ressources ; tandis que le second, étendant ses peintures sur de plus longs espaces, préfère nous montrer la lente fermentation de la vie intérieure, son développement laborieux et parfois heurté.

Mais il y a un autre art dramatique, que Shakespeare encore a pratiqué, le plus souvent en mélange avec le premier, et dont on trouverait des spécimens purs dans certaines scènes du *Roi Lear* ou d'*Hamlet*, mais surtout dans le théâtre grec, chez Eschyle et Sophocle, par exemple dans le *Prométhée* ou cet *Agamemnon* que Claudel a traduit, dans l'*Œdipe Roi* ou l'*Œdipe à Colonne*. Ici le drame ne se passe plus dans les âmes closes ; il déborde leur seuil et se dilate à la mesure du vaste monde. Son principal intérêt ne réside plus dans la vie intérieure des personnages, mais dans leur destinée. L'action psychologique est réduite et simplifiée. Un lecteur superficiel pourrait s'y tromper et manquer de l'apercevoir, parce qu'elle est très continue et très unie (et néanmoins d'autant plus profonde parfois qu'elle paraît plus imperceptible). La matière tragique n'est plus un conflit humain,

mais la situation de l'homme dans l'univers[1]. Les acteurs ne sont plus ces individus caractéristiques, auxquels une manière de sentir toute personnelle, des traits hautement accusés et des nuances d'âme précises composaient une physionomie à part. Beaucoup d'entre eux pourraient, comme Œdipe dans la tragédie antique, porter un voile sur la figure : celle-ci importe peu. Ce qu'ils représentent, c'est l'homme aux prises avec les forces inconscientes du monde, avec les influences surhumaines qu'il appelle Fatalité ou Providence, avec les événements qui lui apportent le malheur ou la fortune. Et ces drames, plus amples, plus fondus dans le mouvement universel du monde, sont en revanche moins chargés de vie psychologique.

A quel genre appartient l'abondante production dramatique de Claudel ? Après ce que nous avons dit de la forme universaliste de ses idées, on pensera sans doute qu'il penche plutôt vers

1. On trouvera là-dessus quelques suggestions heureuses, mêlées d'outrances et de paradoxes, dans Maeterlinck, *le Trésor des humbles*, VIII et IX.

le second. Et l'on aura en grande partie raison. En effet, ses premiers drames sont, à cet égard, nettement caractérisés. *Tête d'or* est le poème de l'échec des désirs humains. L'ambition extrême, la soif ardente d'agir et d'aimer, soutenues par une énergie sauvage, y apparaissent misérablement déçues par le sort. Jamais l'inévitable banqueroute de tous les espoirs qui se bornent à la terre n'a été décrite avec une plus superbe brutalité :

> Cette vie, chez le plus puissant taureau, comme un pissenlit, soufflée[1] !

Et la morale de tout le drame est donnée, par des comparses qui représentent assez bien le chœur grec, en ces versets ;

> Voici que l'homme a terminé sa suprême entreprise, tout est fini.
> Et il ne prévaudra point
> Contre la puissance qui maintient les choses en place[2].

. . . .

1. *Tête d'or*, 2e version, *Théâtre*, t. 1, p. 414.
2. *Ibid.*, p. 400.

... Notre effort arrivé à une limite vaine
Se défait lui-même comme un pli[1].

La Ville est un drame social. Il dépeint la révolution radicale, « le grand soir », rouge d'incendies et de sang, où s'écroulera la vieille cité que nous habitons. Il chante, comme *l'Iliade* la ruine de Troie, la catastrophe où tout s'abîme, excepté la seule institution immortelle, la religion. Ces grands objets absorbent tout l'intérêt, et celui-ci ne s'arrête guère aux individus qui passent incertains au milieu d'événements plus grands qu'eux. Le héros du drame, c'est « la Ville », et non les hommes. Les personnages tiennent entre eux des conversations d'un style condensé et magnifique, mais où il n'y a souvent ni mouvement ni action. Rien de moins dramatique, par exemple, que les beaux dialogues où Besme, le savant ingénieur, et Cœuvre, le poète, se définissent eux-mêmes et s'opposent l'un à l'autre ; ce sont des types et non des individus qui parlent. Des théories économiques ou politiques sont exposées, de

1. *Ibid.*, p. 440.

façon parfois très abstraite[1] ; une haute métaphysique religieuse est enseignée, et la nature de Dieu définie en des versets qui comptent parmi les plus beaux que Claudel ait écrits sur ce grand sujet ; même les théories de l'auteur sur la poésie et la métrique trouvent à s'exprimer[2]. C'est une série de dialogues platoniciens, où l'on trouve toute l'élévation, toute la profondeur et aussi toute la placidité que ce nom suggère : ce ne sont point des dialogues scéniques et qui vaillent des actions. Un drame se passe, il est vrai, mais non point dans les âmes.

1. Tout effort qui a le désir pour mobile suppose la satisfaction pour terme :
Toute satisfaction est individuelle, tout terme est immobile.
(2e version. *Théâtre*, t. II, p. 256).

Voici la théorie de la monarchie exposée avec une précision rigoureuse :

Qu'avons-nous appris dans ces années de recherche et de tumulte
Sinon que le principe sacré du Gouvernement et le premier moteur
Doit être soustrait au contrôle de ses mobiles et à la curiosité des mains ignorantes ;
Et cherchant où le cacher, nous n'avons point trouvé de retraite plus sourde
Qu'un cœur d'homme, qui au-dessus de tous les hommes soit Un. (*Ibid.*, p. 284).

2. *Ibid.*, p. 288 et 305.

Le Repos du septième jour est un poème étrange et grandiose, une sorte de Νεκυία moderne, rêvée par Claudel dans cette Chine où les morts tiennent parmi les vivants une si grande place. On y assiste à des évocations de fantômes et même à une descente aux enfers en règle, où l'empereur chinois s'entretient avec les âmes des défunts, avec l'ange de l'empire et avec les démons ; il en rapporte la vérité religieuse, la doctrine de la damnation et de la rédemption, et le précepte du repos dominical. Il y a là quelque chose de Dante et d'Eschyle, de la théologie et de la métaphysique, des profondeurs et des splendeurs, mais encore moins de peintures d'âmes que dans les drames précédents. Ici les personnalités individuelles ne comptent pas. Un trait unique de psychologie collective est marqué avec une rare vigueur : c'est cette obsession des morts qui hante les âmes obscures des peuples d'Extrême-Orient, cet effroi sacré dont les versets suivants nous communiquent presque le frisson :

Nulle prière ne les fléchit [les revenants].
L'atroce visiteur ne sait pas rire.

Mais ils sont plus durs que des vieillards,
plus mornes que les vers.

. . . .

Les Froids
Se pressent autour de nous, et silencieusement ils assistent au repas, écoutant ce que l'on dit, et quand la lampe est éteinte, ils nous touchent.
Ils sortent du sol comme une vapeur, et le laboureur qui de son fer traverse les antiques champs de bataille les fait lever par mille et dix mille[1].

On le voit. Dans les drames de cette première catégorie, le dessin psychologique de Claudel n'est qu'une esquisse, parfois appuyée et puissante, comme dans le personnage de Tête d'or, parfois vague et floue, comme dans la plupart des autres. A presque tous, quand ils disparaissent du théâtre, on serait tenté de redire les mots de Tête d'or à son ami mourant :

Faut-il que tu te flétrisses dans mes mains comme une fleur d'eau, avant que je ne

1. P. 15.

t'aie demandé : qui es-tu ? et que tu ne m'aies répondu[1] ?

Quelqu'un dira peut-être : c'est comme dans la vie ; combien d'âmes rencontrées nous intéressent sans se laisser voir ! Combien, après s'être approchées de nous un instant, s'éloignent, sans avoir soulevé leur voile ! Et celles-là ne sont-elles pas les plus attirantes ? Peut-être. Mais encore est-il qu'elles ne nous intéressent que dans la mesure où nous avons surpris quelque chose de leur secret, et parce que, dans un geste, un mot, une intonation, un regard, nous avons cru les deviner. Et, au surplus, la mission de l'art n'est-elle pas de débrouiller la vie, d'en dévoiler les profondeurs, de tirer de toutes choses, pour le montrer, ce qu'elles enferment d'intéressant et de suggestif ?

Trop de personnages, dans les drames en question, n'arrivent pas à prendre forme et à se préciser. Ils ont l'air de chrysalides qui remuent confusément sans parvenir à éclore, sans que le papillon achevé, modelé et membré, réussisse à s'en échapper. Cela est vrai même de ceux qui

1. *Tête d'or,* 2e version. *Théâtre,* t. I, p. 316.

discourent le plus et le plus longuement, car bien souvent ce qu'ils développent, ce sont des idées générales, qui ne nous éclairent nullement sur ce qu'ils sont. Leurs dissertations ou leur lyrisme n'ouvrent point jour sur leurs âmes. Quel est en définitive le caractère, la manière propre de sentir, la vie profonde d'un Cébès, d'un Besme, d'un Cœuvre, d'une Lala ? Par quels états d'âme Cœuvre a-t-il passé pour arriver à une conversion qu'on nous montre seulement accomplie ? Mystère. Même quand les personnages de ces drames se définissent, — et ils aiment à le faire, — ils ne définissent qu'un type général. Cœuvre et Besme, en s'opposant l'un à l'autre, en disant « je » ou « moi », ne décrivent, en réalité, que « le poète » ou « le savant ».

Ce qui ajoute encore au caractère impersonnel des figures, c'est qu'elles ne sont ni datées, ni situées dans un milieu précis. Claudel leur donne des noms modernes ou archaïques, grecs, romains, français, ou pris on ne sait d'où, quelques-uns d'une haute bizarrerie, et il les groupe, dans un pêle-mêle fantastique, au sein d'un même drame : Simon Agnel, Cassius, Lambert ou Bavon de Besme, Cœuvre, Céréal,

Thalie, Ivors, Cébès, Avare, Audivine, Rustique, Ly, Lala, ces gens-là ne sont, en vérité, d'aucun pays ni d'aucun temps. Même quand le lieu de la scène est indiqué (et il arrive que Claudel supprime cette mention d'une version à l'autre d'un même poème, comme pour montrer le peu de cas qu'il en fait), le mélange des traits de mœurs disparates déroute l'imagination. *Tête d'or* est un drame de tonalité antique, écrit d'un style où surabondent les locutions archaïques ou bibliques. Or on y entend résonner soudain le plus pur accent des faubourgs du Paris moderne[1]. Parmi les personnages de *la Ville*, les uns parlent le langage des patriarches ou des prophètes de l'Ancien Testament[2], et les autres l'argot de nos rues[3]. Dans *Partage de midi* encore, — bien que ce drame soit de beaucoup

1. Voir la scène entre le Déserteur et la Princesse (*Tête d'or*, 2e version. *Théâtre*, t. I, p. 376).

2. Que ce lieu soit appelé *Etonnement* parce que nous avons trouvé ; *Médiation* parce qu'elle a été établie entre l'homme et l'homme.
(*La Ville*, 1re version. *Théâtre*, t. II, p. 56.)
Que les étoiles se cachent,... que le soleil se couvre d'un sac !..
(*Ibid.*, p. 52.)

3. « Un gosse », « le loupiot » (*ibid.*, p. 75). Et je ne cite pas le plus grossier (voir p. 82, 84).

postérieur aux précédents, — les mêmes dissonances éclatent. Les personnages, voyageurs cosmopolites du vingtième siècle, portent des noms sans analogues parmi nous : Amalric, Ysé, Mésa, De Ciz. Ils comptent par « talents » et enferment leurs déclarations d'amour dans des formules évangéliques[1]. Les actions sont aussi peu harmonisées. Dans *Tête d'or*, on voit paraître des « Messieurs » qui tiennent leur « pardessus » ou lisent leur « journal »[2], puis des rois qui portent « l'aube » comme Charlemagne[3], des cortèges funèbres avec « pleureuses » et « tam-tam »[4], enfin, à côté d'un « Tribun du peuple », des fonctionnaires aux titres étranges, exotiques ou antiques : « le Suprême-Préfet, le Pédagogue, le Maître des Commandements »[5]. De plus, Claudel affectionne les gestes liturgiques, les symboles en action, les cérémonies solennelles enfermant un sens mystérieux, comme le bourgeois moderne n'en improvise guère pour

1. *Partage de midi*, p. 88 ; p. 19 ; p. 149.
2. *Tête d'or*, 2e version. *Théâtre*, t. 1, p. 327, 329.
3. *Ibid.*, p. 436.
4. *Ibid.*, p. 368.
5. *Ibid.*, p. 327, 328, 416, 370.

son usage personnel. Cependant les héros des poèmes que nous étudions s'adonnent volontiers à tout cela, même lorsqu'ils sont censés nos contemporains, et ces formes d'expression, empruntées à des civilisations très éloignées de la nôtre, voisinent avec des détails tirés de nos usages les plus banals[1]. En assistant à des scènes arrangées de la sorte, on se demande perpétuellement où l'on est. Ni Eschyle, ni Sophocle, ni Shakespeare, ni Corneille et Racine ne se sont ainsi amusés à nous dépayser. Leurs héros sont naïvement nommés, datés, situés, d'après les indications de l'histoire, telle que les auteurs la savaient, ou de la légende. Et rien que par ces humbles détails les figures scéniques gagnent en précision : au lieu d'être des nuages vaguant dans l'espace, elles s'arrêtent et se solidifient.

Enfin le style même dont se servent les personnages de *la Ville*, de *Tête d'or*, du *Repos du septième jour* est peu apte à traduire la vie réelle. Hautement poétique, brodé tout du long d'o-

1. Comparer, par exemple, dans *la Ville*, la scène des épousailles de Cœuvre et de Thalie, avec celle de la grève des ouvriers, sur « les Boulevards du Sud..., d'où l'on voit les hauteurs de Belleville » (1re version, p. 52 *sqq*. et 61 *sqq*.).

pulentes images, compliqué, recherché, travaillé avec acharnement, étiré parfois en abstractions savantes[1], volontiers sibyllin et souvent obscur, il donne rarement l'illusion d'une conversation véritable. La plupart des scènes consistent d'ailleurs en des séries de monologues, où chacun développe sa pensée sans s'inquiéter beaucoup des interlocuteurs. C'est du lyrisme et non du drame. C'est la contemplation et non l'action, la vie étalée et détendue, non la vie dans son jaillissement et son nerf. Les passions s'atténuent en se chantant, elles se diluent en poésie, elles se calment en prenant cette allure solennelle. L'affectation des formes antiques, le ton fréquemment oraculaire ou apocalyptique, le rythme lent, comme celui d'une hymne ou d'un psaume, achèvent de nous transporter dans un

1. Même, chose curieuse, dans la description des objets sensibles. Besme fait ainsi valoir la pierre de sa bague :

... Cette gemme
Où le Pur en soi se condense jusqu'à l'azur, et l'azur jusqu'à la Nuit,

. . . .

Je te donne, ô Cœuvre, ce saphir !
Ce limpide atome... arraché à mes mines et à mes fouilles ! Reçois
Cette goutte de nuit abstraite, prunelle de la primordiale cécité.

(*La Ville*, 2e version. *Théâtre*, t. II, p. 273).

monde de rêve. Et ce monde peut être d'une singulière beauté, mais ce n'est pas celui des âmes qui vivent et agissent ici-bas.

*
* *

Disons-le tout de suite : Claudel ne se dégagera jamais complètement de ces défauts. Néanmoins, parallèlement à la composition des œuvres de cette première catégorie, une évolution se produisait chez lui, qui devait avoir son expression la plus pleine dans les dernières en date : *l'Otage* (1911) et *l'Annonce faite à Marie* (1912)[1]. Les études d'âme devenaient plus attentives et plus poussées ; le drame, sans cesser de s'épanouir dans la nature en fleur ou en frimas, vivait d'abord intensément concentré

1. Voici la chronologie des pièces de Claudel : *Tête d'or*, 1re version, composée en 1889, publiée en 1890 ; *la Ville*, 1re version, composée en 1890, publiée en 1893 ; *la Jeune Fille Violaine*, composée en 1892, publiée en 1899-1900 ; *l'Echange*, composé en 1893-1894 ; *Tête d'or*, 2e version, composée en 1894-1895, publiée en 1901 ; *le Repos du septième jour*, composé en 1895-1896 ; *la Ville*, 2e version, composée en 1895, publiée en 1901 ; *Partage de midi*, publié en 1906 ; *l'Otage*, publié en 1911 ; *l'Annonce faite à Marie*, publiée en 1912.

dans la profondeur des esprits. Déjà, dans *l'Échange* (1894), nous assistons à un tragique conflit de passions, au milieu duquel apparaît, toute pure et douloureuse, une vraie sœur des héroïnes classiques : Marthe. L'action ici n'est plus surchargée et touffue comme dans *la Ville* ou *Tête d'or*, le dessin est simple et clair comme celui d'une tragédie de Racine. *Partage de midi* (1906) est de la même façon. C'est encore une pièce de structure classique, où se développe une donnée unique, où le nœud de l'action est formé par des relations d'âmes. Certes la manière dont cette donnée est traitée est tout ce qu'il y a de plus éloigné de la sobriété classique, et il serait aisé de relever dans la pièce nombre de traits excessifs, de l'exubérance, et bien des bizarreries de parole ou de geste. Il est vrai aussi qu'il n'y a là, à proprement parler, aucune peinture de caractère. Nous voyons bien les poussées extérieures de la passion : on ne nous montre pas comment, en chaque personnage, elles sortent d'un même germe et obéissent à une logique intérieure spéciale. De l'héroïne Ysé surtout, on peut dire que son caractère consiste à n'en avoir aucun. La continuité de

la vie psychologique est remplacée chez elle par une série de caprices qui s'enfilent l'un dans l'autre, sans qu'on sache pourquoi ni comment. Cette femme se donne, se reprend, se déprend avec une facilité qui n'est au fond que l'impulsivité morbide d'une détraquée[1]. Cependant, malgré ces déficits qui en altèrent la valeur, il reste que *Partage de midi* est un drame d'âmes. D'abord, le style, bien que resplendissant de couleurs, est beaucoup plus *parlé* que celui des premières pièces ; et par là, il devient apte à faire communiquer les esprits. Le soliloque cède une place notable au dialogue. Puis, si la pièce n'exprime pas la vie morale avec l'ampleur patiente et la sincérité de l'art classique, elle nous donne au moins de cette vie quelques aperçus d'une profonde vérité. Par exemple, cette terreur d'Ysé, qui se sent prête à choir et qui, sur le point de trahir son mari, se serre encore près de lui pour chercher protection contre elle-même ; ce rien, « une absence de quelques

1. Le poète nous la présente comme telle. Ses éclats de rire continuels, nerveux, « hystériques » (p. 129), préparent la scène de « transe hypnotique » (p. 135), par où s'achève le drame.

jours », qui ſait aboutir soudain une crise secrètement mûre ; ces précautions illogiques de deux âmes, plus qu'à demi livrées à leur commune et coupable passion, et qui, en cette extrémité, parlent encore de se défendre l'une de l'autre et de rester intactes :

MESA. — O Ysé, c'est une chose défendue !

. . . .

O Ysé, ne me laisse pas revenir !

. . . .

YSÉ. — Il faut me laisser seule. Il ne faut point venir me voir[1].

... et immédiatement après ces bons désirs et ces velléités, la chute lourde, complète, profonde, irrémédiable ; enfin, tout le mal étant consommé, après tous les serments les plus catégoriques d'affranchissement absolu, l'inquiétude religieuse qui remonte soudain, comme une vague de fond que l'on n'attendait pas :

YSÉ. — Et Amalric, est-ce vraiment qu'il n'y a point de Dieu ?

AMALRIC. — Pourquoi faire ? S'il y en avait un, je te l'aurais dit.

1. P. 81, 82, 83.

Ysé. — Il n'y en a donc pas. Et je n'ai rien à me reprocher
Et ce que j'ai fait je le ferais encore.
Et cependant il y a des moments où, tu sais, c'est comme quand on sent que quelqu'un vous regarde
Sans relâche, et l'on ne peut échapper, et quoi qu'on fasse,
Par exemple si l'on rit ou que tu m'embrasses, il est témoin. Il nous regarde en ce moment.

. . . .

Oui, Amalric, dès que l'on marche, le pied sonne
Et c'est comme quand on marche dans la nuit et l'on ne voit pas ;
Mais on entend qu'il y a un mur à droite quelque part[1].

Tous ces traits sont d'une clairvoyante psychologie. Avec certains cris, violents mais justes, de passion débridée, ils font de *Partage de midi* le symptôme bien caractérisé d'un genre dramatique fort différent de celui de *la Ville* ou de *Tête d'or*.

1. P. 113, 114.

Plusieurs années auparavant, *la Jeune Fille Violaine* (1892) avait inauguré ce genre nouveau. La donnée de cette pièce ayant été reprise dans *l'Annonce faite à Marie*, dont elle est comme la première version, on ne peut la séparer des plus récentes productions du poète. Envisageons donc l'ensemble qu'elle forme avec *l'Annonce* et *l'Otage*. C'est ce groupe de pièces qu'il faut surtout considérer, si l'on veut savoir à quelles profondeurs Claudel a été capable d'éclairer le mystère des âmes. On y verra le poète se porter d'emblée au point le plus aigu des grandes tragédies intérieures, et nous donner, à deux reprises, dans les personnages de Sygne et de Violaine, la psychologie du sacrifice total. Ce qu'il nous présente là, ce n'est point le sacrifice neutre, rationnel et simplement moral, accompli au nom abstrait du devoir : c'est le sacrifice chrétien exécuté en face de la Croix et à l'imitation de Jésus-Christ[1]. C'est le sacrifice inspiré par des motifs spécifiquement religieux, con-

1. *L'Otage* et *l'Annonce à Marie* ont été longuement analysés et la belle scène du sacrifice de Sygne citée en partie dans une *Chronique* de M. de Mondadon, *Etudes*, 1913. J'ai plaisir à y renvoyer le lecteur.

seillé par le prêtre, consolé par de célestes visites :

> Cette nuit, dit Violaine, comme j'étais étendue dans le fossé, mes sœurs m'ont tenu compagnie et nous avons causé ensemble,
> Et je ne les ai pas entendues seulement, mais je les ai vues...
>
> . . . .
>
> J'ai vu mes sœurs Praxède et Félicité, j'ai vu ma sœur Cécile avec sa tête à demi coupée,
> Enfants mystérieux, vierges prudentes, pleines de gloire et de simplicité[1].

Dans ces beaux poèmes, le surnaturel coule à pleins bords. Les hosties vivantes accomplissent sur elles-mêmes les actes de la plus féroce immolation. Elles donnent tout à l'Amant invisible et jaloux. Elles lui ont dit, comme l'ascète enthousiaste des *Exercices spirituels* parvenu au terme de ses ascensions d'amour : *Sume Domine et suscipe quidquid habeo et possideo... Amorem tui solum cum gratia tua mihi dones...* Et c'est ce qui rend, pour nous catholiques, ces œuvres

1. *La Jeune Fille Violaine. Théâtre*, t. III, p. 118.

théâtrales si vivantes, si pleines de substance et de vérité. Nous y retrouvons quelque chose de nos expériences intimes, une vie spirituelle consubstantielle à la nôtre, notre manière de prier et de souffrir, la perfection de ce qui s'ébauche en nous aux heures généreuses, peut-être même quelques lambeaux palpitants de notre propre histoire, ou de celle d'une âme très proche de la nôtre. C'est cela aussi qui fait la nouveauté de ces ouvrages. Si l'on excepte *Polyeucte,* nulle part, dans notre littérature, ces domaines de l'âme n'avaient été éclairés de la lumière scénique. Naguère, parlant de quelques-uns des plus grands entre nos maîtres, parmi lesquels Racine, Claudel écrivait : « Qui se douterait à [les] lire... qu'un Dieu est mort pour nous sur la Croix ? C'est cela qui doit absolument cesser[1] ». Jugement sommaire, et même quelque peu simpliste en ce qui concerne l'auteur d'*Athalie,* mais énoncé d'un programme que Claudel a voulu fortement et réalisé.

Autour des deux héroïnes, Violaine et Sygne,

1. Lettre citée par R. Vallery-Radot, dans son *Anthologie de la Poésie catholique,* Introduction, p. XII.

se groupent des figures de second plan, très originales et très parlantes. *L'Otage* oppose, comme deux portraits qui se font pendant, l'amère et coupante silhouette de l'émigré Georges de Coûfontaine, et le masque épais et finaud de Toussaint Turelure, le révolutionnaire nanti. Avec quelle pittoresque vivacité chacun d'eux se peint lui-même en célébrant son idéal !

> Comme la terre nous donne son nom, dit Georges de Coûfontaine, je lui donne mon humanité.
>
> . . . .
>
> C'est pourquoi précédé du *de*, je suis l'homme qui porte son nom par excellence.
>
> Mon fief est mon royaume comme une petite France, la terre en moi et ma ligne devient gentille et noble comme une chose qui ne peut être achetée.
>
> Et comme le miel ou les fleurs ou le vin qu'elle produit sont reconnaissables entre tous,
>
> Ou le gibier que l'on y tire et la viande que l'on y paît,
>
> . . . .
>
> Et comme le vin de Bouzy n'est pas celui

d'Esseaume, c'est ainsi que je suis né Coûfontaine par fait de la nature à quoi les Droits de l'Homme ne peuvent rien.

. . . .

Dieu lui-même ne peut m'enlever ce qui est à moi[1].

Écoutons maintenant Toussaint Turelure nous dire le rêve naïf et grossier que fut la révolution naissante dans les cerveaux populaires :

Il ne s'agissait guère de raison au beau soleil de ce bel été de l'An Un ! Que les reines-claudes ont été bonnes cette année-là, il n'y avait qu'à les cueillir, et qu'il faisait chaud !

Seigneur ! que nous étions jeunes alors, le monde n'était pas assez grand pour nous !

On allait flanquer toute la vieillerie par terre, on allait faire quelque chose de bien plus beau !

On allait tout ouvrir, on allait coucher tous ensemble, on allait se promener sans contrainte et sans culotte au milieu de l'univers régénéré, on allait se mettre en

1. *L'Otage*, p. 25 *sqq.*

marche au travers de la terre délivrée des dieux et des tyrans !
C'est la faute aussi de toutes ces vieilles choses qui n'étaient pas solides, c'était trop tentant de les secouer un petit peu pour voir ce qui arriverait !
Est-ce notre faute si tout nous est tombé sur le dos[1] ?

Nous voici loin des cimes où habitent Sygne et Violaine. Mais l'intelligence psychologique de Claudel montre sa pénétration souple et sa fécondité en exprimant des états d'esprit aussi distants.

La Jeune Fille Violaine et *l'Annonce à Marie* sont plus riches encore comme variété de physionomies. Il y a là comme un de ces tableaux d'autrefois, où toute une famille se faisait peindre ensemble : le père, la mère, les enfants, les brus et les gendres. C'est Anne Vercors, le chef de la tribu paysanne, vrai roi patriarche, probe et grave, impérieux et tendre, qui parle de la nature en poète et querelle sa femme en bourru. C'est Elisabeth, l'épouse, docile et craintive,

1. *Ibid.*, p. 100.

indécise, effacée, fuyante. La conversation qu'elle a avec son mari, au sujet du mariage de leurs filles, est un chef-d'œuvre de naturel, et un exemple de la manière dont Claudel saisit la juste tonalité psychologique des simples. C'est Mara surtout, la sœur cadette de Violaine, expression puissante de la jalousie dans un cœur grossier et sauvage. Je ne connais rien de plus dramatique et de plus familièrement vrai que son entrée en scène et le dialogue abrupt qui éclate alors entre elle et sa mère. Violaine vient d'être promise à Jacques Hury :

MARA. — Va, et dis-lui qu'elle ne l'épouse pas.
LA MÈRE. — Mara ! Comment, tu étais là ?
MARA. — Va-t'en, je te dis, lui dire qu'elle ne l'épouse pas !
LA MÈRE. — Qui, elle ? qui, lui ? que sais-tu si elle l'épouse ?
MARA. — J'étais là. J'ai tout entendu.
LA MÈRE. — Eh bien, ma fille ! C'est ton père qui le veut.
Tu as vu que j'ai fait ce que j'ai pu et on ne le fait pas changer d'idée.
MARA. — Va-t'en lui dire qu'elle ne l'épouse pas, ou je me tuerai !

La Mère. — Mara !
Mara. — Je me pendrai dans le bûcher,
Là où on a trouvé le chat pendu.
La Mère. — Mara ! méchante !
Mara. — Voilà encore qu'elle vient me le prendre !
Voilà qu'elle vient me le prendre à cette heure ! C'est moi
Qui devais toujours être sa femme, et non pas elle.
Elle sait très bien que c'est moi... etc.[1].

Toute la scène est de cette vivacité et de cette vérité.

*
* *

Quels sont cependant les caractères communs à toutes ces créations psychologiques ?

D'abord, comme nous venons de l'indiquer et comme on a pu en juger, Claudel est particulièrement heureux dans la peinture des âmes frustes, en qui bout, toute verte et toute crue, la sève des passions ; il sait faire parler avec un égal bonheur la sagesse ramassée et sentencieuse des simples, leur bon sens qui ne s'explique ni

1. *L'Annonce*, p. 52.

ne s'analyse, leur piété droite et naïve. Disons davantage. Ce talent fort, plus fort que délicat, se plaît à créer des âmes sans nuances, et, par exemple, entièrement mauvaises, qu'aucun scrupule n'arrête ni ne trouble, de véritables monstres. La Lechy Ebernon de *l'Échange* est une pure brute, et par là même peu intéressante. Tête d'or, à certains moments, retombe presque à ce niveau[1]. Mara enfin incarne la perversité franche, la haine quasi animale qui ne voit que son objet et va droit devant elle jusqu'au crime le plus lâche et le plus odieux.

Mais les âmes exquises elles-mêmes sont, chez Claudel, des âmes simples, profondes certes, mais jamais compliquées. Leur vie est très une et très unie, nullement partagée entre des tendances diverses ; un mouvement direct et puissant les porte tout entières dans un sens certain. Violaine va au sacrifice, comme Mara va au crime, sans regarder en arrière. Et de Sygne, qui se débat si convulsivement, on peut dire d'avance qu'elle cédera. Marthe de *l'Échange* est

1. Voir la scène de la mort du roi. *Théâtre*, t. I, p. 346 *sqq*. 365 *sqq*.

possédée d'une invariable passion, d'une fidélité obstinée. Dans les drames précédents, il en était de même. L'ambition de Tête d'or, sa soif d'épuiser la vie le prend tout entier, l'entraîne sans indécision ni retour. Les personnages de *la Ville* sont tellement unifiés intérieurement et simplifiés qu'ils en deviennent presque des abstractions et des thèses parlantes. Partout, une seule ligne, un seul trait vigoureux suffit à Claudel pour faire une figure. Il n'a point souci de meubler ce contour de détails multipliés et fins. Ses héros ne présentent jamais cette fermentation de la vie intérieure, cet ondoiement perpétuel du courant psychologique, où les états d'âme et les crises, naissant les uns des autres, se font et se défont sans cesse comme des vagues. Ne cherchons point chez lui, même dans ses chefs-d'œuvre, la richesse d'analyse morale de notre dix-septième siècle. Sygne et Violaine, ces perles du théâtre de Claudel, vivent d'une vie directe et pleine, mais elles n'ont pas la préoccupation de s'étudier, de débrouiller à la lumière l'écheveau de leur vie morale. Elles ne se racontent pas. Le meilleur de ce que nous savons d'elles nous est plutôt suggéré que dit. Il reste

en elles du mystère, de l'inconnu, de l'inexprimable. Elles sont concentrées et synthétiques, comme le style qu'elles parlent et qui est le propre style de Claudel, comme le talent même du poète qui les crée. Quelques paroles brèves et gonflées de sens, un geste, un cri, un silence les trahissent; on aperçoit, comme dans une lueur d'éclair, l'abîme d'une âme, mais on a l'impression d'avoir vu peu de chose et de la persistance, au fond, de ténèbres inviolées. Huit années de la vie de Violaine nous sont montrées dans le lointain, huit années que nous pressentons atroces et divines, abîmées dans la souffrance et la grâce, mais sur lesquelles, comme sur la face de la lépreuse, un voile est posé. Sygne de Coûfontaine aussi meurt en emportant un secret suprême. Quel est, au dernier instant, l'attitude de cette âme? Sous une souffrance trop lourde et trop durable, le ressort de l'héroïsme, tendu à l'excès, s'est-il enfin brisé? ou bien ce qui défaille, est-ce seulement le pauvre corps, où des amertumes infinies ont imprimé ce « tic nerveux d'agiter la tête... comme quelqu'un qui dit :

Non[1] » ? Que signifie ce dernier geste de la mourante qui « tend violemment les deux bras en croix au-dessus de sa tête[2] » ? Mystère. Claudel a laissé dans son drame, tel qu'il se rencontre, hélas ! dans la réalité, « le terrible secret de la dernière heure[3] ».

Les personnages de Claudel ne sont point des héros de Racine, dont toute l'âme se laisse voir dans une clarté de cristal, comme une algue qui se déplie dans l'eau transparente. Ce ne sont point des héros de Corneille, soucieux de raisonner leur héroïsme, et d'épuiser leurs « cas » de conscience ou de passion. Pourtant chez Claudel aussi, les personnages monologuent aisément ; ils abondent en sentences générales et, même dans ses meilleures pièces, là où il mène supérieurement le dialogue d'action[4], l'auteur les laisse parfois succomber à la tentation du lyrisme. On entend soudain le villageois, l'homme

1. *L'Otage*, p. 143.

2. *Ibid.*, p. 193.

3. *Ibid.*, p. 192.

4. Les dialogues de Sygne avec Georges et avec Turelure dans *l'Otage*, ceux de Mara avec sa mère et avec Violaine, dans *l'Annonce*, sont des chefs-d'œuvre.

du monde ou la simple jeune fille parler le langage de l'ode, de la théologie ou de la métaphysique. Mais en parlant ainsi, ils ne *se disent* pas eux-mêmes. Loin de modifier l'action, ils s'en isolent en s'élevant au-dessus d'elle. Ce n'est plus leur âme que nous voyons, mais leurs idées, ou celles du poète : ce qui est fort différent.

Enfin de ce que nous avons appelé sa première manière, Claudel a encore gardé constamment ceci. Sur toutes les existences qu'il groupe au théâtre, on sent planer une puissance plus qu'humaine, de qui dépend leur destin. Elle est présente à tout, non point de par les professions explicites de croyance religieuse, faites si souvent par les acteurs, mais de par autre chose, qui, sans être toujours exprimé, résulte de la donnée même des drames. En effet, ce qui les noue, ce qui en fait des aventures tragiques, ce ne sont pas surtout et d'abord des rivalités humaines, des conflits de passion, des moyens pris, de façon réfléchie, par les personnages, pour vaincre ou perdre les autres. Ce sont des circonstances indépendantes de la volonté humaine, qui disposent mystérieusement devant les pas de l'homme des filets ou des barricades. Dans

Partage de midi, les chutes d'Ysé sont dues, indépendamment de sa fragilité personnelle, à la fatalité qui amène les rencontres funestes, et qui éloigne les présences tutélaires. Le débat poignant qui se plaide devant Dieu entre Sygne et le curé Badilon naît de ceci, que le pape fugitif est venu innocemment se réfugier sous le toit de Coûfontaine : il faut le livrer ou consentir à épouser Turelure. La lèpre qui atteint Violaine n'est pas un poison versé sciemment par des mains perfides : elle provient d'un baiser candide que Violaine a donné à un malheureux,

> Comme une petite fille qui embrasse un
> pauvre petit garçon[1].

Et la même Violaine aperçoit autour d'elle les puissances invisibles, elle sent sur sa face ce souffle inquiétant qui parcourt tous les drames de Claudel, lorsqu'elle interrompt un duo d'amour pour lancer ce cri de vertige :

> Ah, que le monde est grand et que nous y
> sommes seuls[2] !

1. *L'Annonce*, p. 132. — 2. *Ibid.*, p. 88.

III. — Le Monde surnaturel.

On peut juger maintenant si Claudel a le sens de la vie intérieure et dans quelle mesure. On peut constater que son extase devant la nature ne l'a pas empêché d'avoir la vision intense du monde spirituel. Moins encore l'a-t-elle empêché de posséder le sens du surnaturel. Ceci apparaît déjà sans doute au lecteur, mais il faut y insister, car c'est là une des caractéristiques les plus accusées de notre auteur : Paul Claudel est, par-dessus tout, un poète religieux.

L'occasion s'est présentée plus haut de noter sa puissance de peindre les ensembles. Or l'ensemble du monde physique, que son regard et sa poésie s'efforcent d'étreindre, fait lui-même partie d'un ensemble plus vaste, à la mesure duquel se dilate encore son coup d'œil. C'était déjà s'élever au-dessus du point de vue matérialiste que de nous montrer la matière tout ensemencée d'âmes, qui s'y développent sous des écorces visibles. C'est le dominer définitivement, ou plutôt l'abolir, que d'apercevoir habituellement la création entière enveloppée d'une at-

mosphère infinie, imprégnée et imbibée de surnaturel, envahie par la présence et l'action de Dieu.

Voilà précisément ce que fait Claudel. Dieu l'obsède et le fascine, à tel point qu'il en arrive par instants à méconnaître tout le reste. Son âpre ironie ne distingue pas toujours entre les explications scientifiques du monde et l'abus qu'en fait le rationalisme antireligieux. Il confond, non sans quelque impertinence, « les mythes d'Empédocle et de Laplace[1] ». Il écrit bravement qu'il n'y a que « des formes, pas de lois[2] ». Et Besme, porte-parole du poète, s'exprime ainsi dans son testament philosophique :

> Toutes choses sont inexplicables...
> Toute chose est, en ce qu'elle diffère ; et sied, individuelle, sur un principe incommunicable.
> Où vous voyez des Causes et des Lois, (érigeant la majuscule comme une idole,)
> Je ne trouve plus que la pratique d'un instrument. Il n'est de nécessité que logique,

1. *Art poétique*, p. 36.
2. *Ibid.*, p. 7, *Connaissance du Temps : Argument.*

Renfermée dans la constatation de la chose ; toute explication
Ne fait que dilater la définition, image abstraite du fait[1].

Il y a une parenté indéniable entre ces idées et certaines doctrines modernes sur la valeur de la science, sur le caractère purement formel de ses définitions, sur la portée exclusivement pratique de ses lois. Mais Claudel considère ces questions d'un point de vue tout différent. Il en veut surtout à la science de faire oublier Dieu, de masquer *la Cause* par *les causes*. Le scientisme athée est, pour lui, « l'Antiscience, la Clarté noire[2] ». Il en met, sans façon, les adeptes en enfer, et il imagine pour eux, à la manière de Dante, des supplices symboliques :

Ceux qui sont ici sont les contemplateurs de la matière...
Comme les oursins dans leur carapace, comme les coraux qui occupent leur propre pierre,

1. *La Ville*, 2ᵉ version. *Théâtre*, t. II, p. 272.
2. *Le Repos du septième jour*. *Théâtre*, t. IV, p. 76.

Du roc primordial ils habitent l'épaisseur et la masse,
Ils sont la moelle des os de l'Enfer, et l'Enfer dans son os même leur fait place,
Dans sa base et sa construction.
De toutes les choses qui existent par le poids, le nombre et la mesure,
Ils ont étudié les lois, les rapports et les propriétés,
Et niant qu'ils fussent distincts de la matière où ils adhéraient, possesseurs de la science aride, c'est ainsi qu'ils se sont joints à la pierre.
Ce petit trou qu'ils se sont creusé et dont leur corps est la mesure est la chose qu'ils savent ;...
Car ils ont aimé la matière et voici qu'ils sont placés à même ;

. . . .

Et la lumière qu'ils ont cherchée ne leur est point refusée[1]...

Pour Claudel, l'explication entière du monde, c'est tout uniment Dieu.

Le mouvement d'un corps... est,... de soi, et avant

1. *Ibid.*

tout, un échappement, un recul, une fuite, un éloignement imposé par une force extérieure plus grande. Il est l'effet d'une intolérance, l'impossibilité de rester à la même place, d'être là, de subsister. Et... l'origine du mouvement est dans ce frémissement qui saisit la matière au contact d'une réalité différente : l'Esprit. Il est la dilatation d'une poignée d'astres dans l'espace ; et la source du temps, la peur de Dieu, la répulsion essentielle, enregistrée par l'engin des mondes. (En note : *Initium sapientiæ timor Domini. Primus in orbe Deum novit timor.*)[1].

Telle est l'originale transposition claudelienne de l'argument du premier moteur.

Et gardons-nous de croire que nous assistions ici à un pur amusement spéculatif. Le raisonnement recouvre et traduit une conviction foncière. La conversion de Paul Claudel, athée et irréligieux, consista dans un irrésistible envahissement du sentiment de Dieu. Ce fut comme une marée soudaine qui monta et submergea tout.

En un instant mon cœur fut touché et JE CRUS...

1. *Art poétique*, p. 38.

Dieu existe, il est là. C'est quelqu'un, c'est un être aussi personnel que moi[1] !

Or, cette marée de certitude ne s'est plus retirée. Elle séjourne. En dehors des ascètes et des mystiques, peu d'écrivains, que je sache, se sont laissé voir plus pénétrés que Claudel du sentiment de Dieu et plus abîmés en lui. Je dis le sentiment de Dieu et non le sentiment du divin, tel qu'on le rencontre, par exemple, chez de vagues spiritualistes. Le Dieu de Claudel n'est pas celui de Jocelyn. Ce n'est pas une théorie, ni un principe, c'est une figure impitoyablement concrète et précise qui est sortie de l'ombre au moment de la conversion.

Un être nouveau et formidable, avec de terribles exigences pour le jeune homme et l'artiste que j'étais, s'était révélé[2].

Longtemps après le coup de lumière, le poète, revivant ces souvenirs sacrés, jettera encore vers son Dieu, dans l'une de ses *Odes*, ce superbe cri d'épouvante et d'émerveillement :

1. *Ma Conversion : Revue de la Jeunesse*, t. IX, 1913-1914, p. 30.
2. *Ibid.*, p. 31.

Et voici que vous êtes quelqu'un tout-à-coup[1] !

L'Ode entière est de ce ton, exaltée par la découverte du Dieu vivant. Elle ne se déroule pas, elle bondit : sa splendeur est pareille à la lumière d'une torche triomphale, brandie par sursauts, agitée et déplacée sans cesse. C'est un *Magnificat*, mais, à coup sûr, moins paisible que celui de la Vierge : c'est plutôt une clameur de victoire, enflée d'une joie rude et provocante, qui monte et qui s'arrête, qui reprend et se prolonge. Ecoutez :

Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré des idoles,
Et qui faites que je n'adore que Vous seul, et non point Isis et Osiris,
Ou la Justice, ou le Progrès, ou la Vérité, ou la Divinité, ou l'Humanité, ou les Lois de la Nature, ou l'Art, ou la Beauté,
Et qui n'avez pas permis d'exister à toutes ces choses qui ne sont pas, ou le Vide laissé par votre absence.
Comme le sauvage qui se bâtit une pirogue

1. *Cinq grandes Odes : Magnificat*, p. 81.

et qui de cette planche en trop fabrique Apollon,
Ainsi tous ces parleurs de paroles du surplus de leurs adjectifs se sont fait des monstres sans substance,
Plus creux que Moloch, mangeurs de petits enfants, plus cruels et plus hideux que Moloch.
Ils ont un son et point de voix, un nom et il n'y a point de personne,
Et l'esprit immonde est là, qui remplit les lieux déserts et toutes les choses vacantes.
Seigneur, vous m'avez délivré des livres et des Idées, des Idoles et de leurs prêtres,
Et vous n'avez point permis qu'Israël serve sous le joug des Efféminés.
Je sais que vous n'êtes point le Dieu des morts, mais des vivants.
Je n'honorerai point les fantômes et les poupées, ni Diane, ni le Devoir, ni la Liberté et le bœuf Apis.
Et vos « génies », et vos « héros », vos grands hommes et vos surhommes...

. . . .

Savants, épicuriens, maîtres du noviciat de l'Enfer, praticiens de l'Introduction au Néant,

Brahmes, bonzes, philosophes, tes conseils,
Égypte ! vos conseils,
Vos méthodes et vos démonstrations et votre discipline,
Rien ne me réconcilie, je suis vivant dans votre nuit abominable, je lève mes mains dans le désespoir, je lève les mains dans la transe et le transport de l'espérance sauvage et sourde !
Qui ne croit plus en Dieu, il ne croit plus en l'Être, et qui hait l'Être, il hait sa propre existence.
Seigneur, je vous ai trouvé[1].

Et c'en est fait. Désormais le converti marchera en la présence de Dieu, — tantôt comme accablé par elle :

... la vérité de votre présence
Et de ce néant indestructible qui est moi
Avec quoi il me faut vous supporter[2] ;

— tantôt entretenant le Maître d'un ton de familière amitié :

1. *Cinq grandes Odes : Magnificat*, p. 85, 86, 87, 92.
2. *Ibid.*, p. 95.

Vous êtes ici avec moi, et je m'en vais faire à
loisir pour vous seul un beau cantique[1]...

Vue sous la lumière divine, la nature, tant regardée et tant aimée, prend, pour le contemplateur, un sens religieux. La poésie où elle se reflète s'apparente tout naturellement à celle qui inspira les strophes du *Benedicite omnia opera Domini Domino*. La marche des mondes dans l'espace, la révolution des heures, des jours et des saisons sont comme les phases d'une interminable cérémonie qui se déroule à la gloire de Dieu. Et c'est peut-être là, avec le sentiment déjà noté du mystère des choses[2], une des raisons qui font abonder sous la plume de Claudel, même dans ses ouvrages les plus neutres en apparence, tant d'expressions religieuses, tant de formules sacrées. C'est qu'à ses yeux le monde accomplit, à la lettre, un acte de culte. La *Connaissance de l'Est* nous fait assister à une véritable liturgie de la nature : « Je ne perds rien de l'auguste cérémonie de la journée[3]. » Les

1. *Ibid.*, p. 82.
2. Ci-dessus, p. 32 à 34.
3. P. 59.

averses bruissent, « et tendant l'ouïe,... je médite le ton innombrable et neutre du psaume[1] ». « L'air jouissant d'une parfaite immobilité, [c'est] l'heure où le soleil consomme le mystère de Midi[2]. » Le retour périodique de cet astre, c'est « l'éternelle Epiphanie[3] ». Il serait facile de multiplier ces exemples. Claudel écrit instinctivement en style liturgique.

*
* *

Cependant cette liturgie inconsciente appelle et suscite un plus clair écho. Elle ne devient parfaitement significative, elle ne dit tout ce qu'elle a à dire qu'encadrée dans une liturgie humaine. L'homme, dit Claudel, « se tient debout sur la terre, comme un prêtre auprès de la table des offrandes[4] ».

Arrivé à ce point, on n'attend pas que l'artiste accorde la moindre attention à cette fantaisie incolore et plate qu'est la religion naturelle. Et

1. P. 108.
2. P. 126.
3. P. 230.
4. *Le Repos du septième jour. Théâtre*, t. IV, p. 108.

en effet, il nous introduit d'emblée au cœur de la religion la plus positive : la religion catholique, apostolique et romaine. Son Dieu n'est pas seulement l'Auteur de la nature, dont il s'est démontré l'existence par des arguments métaphysiques : c'est le Dieu des saints et des ascètes, des prophètes et des mystiques, des prêtres et des communiants. Et en définitive, ce n'est pas sous la voûte des cieux que le poète s'est converti, c'est à Notre-Dame, pendant les Vêpres de Noël. Rentré dans l'église, Claudel s'y trouve chez lui, autant que dans la nature. Bien qu'ayant fui un temps la maison paternelle, il en est le fils, et vite tout lui redevient familier : il n'ignore rien des aîtres et des recoins de la vieille demeure, de ses traditions et de ses habitudes. Il sent et pense en catholique. Il a une âme d'enfant de Dieu, de baptisé, de pratiquant, ou, comme disait avec une exquise bonhomie Joseph Lotte, de « paroissien[1] ». L'amateur de bibelots, le fureteur d'archéologies bizarres, le chercheur d'impressions inédites, le blasé à sensibilité per-

1. Nous avons dit que plusieurs pièces de Claudel avaient été publiées par le pieux *Bulletin des professeurs catholiques de l'Université*.

vertie que semble être parfois Huysmans, n'apparaissent nullement chez lui. Le sentiment religieux est ici plus franc, plus continûment sincère, plus sain et plus profond.

La poésie chrétienne de Claudel, avant d'être écrite, a été intensément vécue : on la sent chargée d'expérience. Sauf quelques exceptions dont nous parlerons tout à l'heure, elle n'est point la légère création littéraire, la fantaisie ailée où l'artiste se joue. Elle est, dans son ensemble, lourde de sérieux et de sincérité, laborieusement enfantée des entrailles mêmes de l'âme. Certaines pièces ont dû être jetées sur le papier au sortir de la prière ou de la communion, au retour de l'office. Ecoutez ce mot, échappé d'une action de grâces eucharistique :

Je goûte donc de Vous ! Saint des saints,
Vous goûtez de moi, pécheur[1] !

Et ceux-ci, qui conservent les impressions exquises d'une visite intime à la sainte Vierge :

Il est midi. Je vois l'église ouverte. Il faut entrer.
Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier.

1. *Corona benignitatis anni Dei*, p. 53.

Je n'ai rien à offrir et rien à demander.
Je viens seulement, Mère, pour vous regarder.

Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela
Que je suis votre fils et que vous êtes là.

Rien que pour un moment pendant que tout s'arrête,
Midi !

Être avec vous, Marie, en ce lieu où vous êtes.
Ne rien dire, regarder votre visage,
Laisser le cœur chanter dans son propre langage[1]...

Au soir de la Toussaint, le poète lit l'Office des morts, et la présence invisible des âmes souffrantes se révèle à lui :

> Je lis l'Office des Morts dans la nuit...
> Un brouillard aussi obscur, aussi cru que l'eau de mer, ensevelit le port et les rues.
> Il n'y a plus que moi de vivant dans la lampe, et sous moi serrées les eaux de ces grandes multitudes inentendues[2]
> A qui je lis le *Miserere !*
> Je suis vivant, et l'onde et le remuement sous moi de ces grandes multitudes pitoyables !

1. *Autres poèmes durant la guerre*, 1916, p. 7.

2. *Aquæ quas vidisti populi sunt et gentes et linguæ*. Apoc. XVII-16. (Note de Claudel).

Je lis le *Miserere* à la mer sans bordure qui
gît entre le ciel et le diable,
Je lis et j'entends respirer, tout près dans
l'éternité, sous moi battre la mer coupable,
Le peuple qui ne peut plus mériter.

. . . .

Et je lis amèrement l'Office et l'essor coup
sur coup de ses grandes ailes désespérées,
Le psaume à longs cris vers par vers et l'ob-
sécration entrecoupée
Par les neuf Lectures terribles[1] !

Cela n'est point une pochade faite « de chic ». Quiconque a récité l'Office des Morts en retrouve dans ces vers l'impression frissonnante.

Claudel médite les mystères à la façon de saint Bonaventure[2] ou de saint Ignace[3]. C'est-à-dire qu'il s'efforce de les revivre, de s'y rendre présent, de les introduire dans sa vie actuelle, de faire aboutir et éclore dans leur atmosphère ses soucis et ses préoccupations du jour :

1. *Corona benignitatis*, p. 170, 171, 173. Cf. *Odes : La Maison fermée*, p. 182, 183.

2. Ou de l'auteur des *Méditations de la vie du Christ*, qui portent son nom.

3. « Spectando illos, contemplando illos,... ac si præsens adessem. » *Exercitia Spiritualia : de Nativitate.*

Et il me semble aussi que je suis là, qui re-
 garde tout.
Et je vois[1]...

Voici un aperçu de Bethléem, à la veille de la Nativité, pittoresque « composition de lieu », à laquelle eût souri le Maître des *Exercices spirituels* :

... ô Bethléem...,
Chacun est venu du plus loin t'apporter ce
 nom dont il se nomme.
Que de lumières dans tes rues! que de ta-
 page et que d'affaires!
César Auguste aujourd'hui recense toute la
 terre.
L'Enfant Prodigue, qui traite le Mauvais
 Larron et les employés du Comput,
Se divertit chez le rôtisseur avec les joueuses
 de flûte.

. . . .

Joseph, avec l'humble Marie sur le petit
 âne, s'en va de porte en porte.

. . . .

..... Nous, n'ayant point d'argent pour faire
 ici la débauche,

1. *Corona benignitatis*, p. 154.

Nous laisserons la ville à droite et prendrons ce chemin sur la gauche,
Qui conduit vers le désert...
Tournons à ce coin maintenant et là-bas où sont la herse et l'araire,
Sous le grand chêne d'Abraham, voyez-vous ce trou dans la terre?
C'est là[1].

Et devant le mystère, qui dure encore pour lui, le poète convoque, avec un réalisme sans timidité, toutes les misères qu'il a rencontrées, même

Le commis sans avenir, l'écrivain qui comprend qu'il n'a point de talent[2].

On voit que Claudel est à l'aise dans le monde divin. Quelquefois, nous serions tentés de trouver qu'il l'est trop. Sa familiarité goguenarde fait par instants songer à Péguy et, sous le croyant grave et pénétré, reparaît soudain l'artiste qui s'amuse. On ne sait pas bien (pas plus que chez Péguy) dans quelles relations l'un est

1. *Corona benignitatis*, p. 188 et 189.
2. *Ibid.*, p. 192.

avec l'autre, où finit celui-ci et où commence celui-là. Mais en présence de certaines trouvailles d'une naïveté réjouissante, on peut être sûr que ces ultra-raffinés ont été les premiers à en jouir et qu'ils s'en savent un gré infini. Personne ne croira que Claudel soit le seul à ne pas ressentir le comique prudhommesque des explications appuyées qu'il nous fournit sur la situation familiale de Zacharie :

> Le prêtre Zacharie d'Hébron, père de Jean, était une espèce de pope ou comme l'un de nos curés,
> Car les prêtres dans ce temps-là avaient la permission de se marier[1].

De même, en suivant le poète à Bethléem, une forte envie de rire nous prend, à l'aspect imprévu du bon saint Joseph

> ... qui n'a point son auréole sur la tête, mais une vieille casquette en peau de lapin[2].

Assurément cet effet a été voulu.

1. *Ibid.*, p. 153. C'est le début d'un poème sur *la Visitation* !
2. *Ibid.*, p. 189.

Mais vite le sérieux revient qui recouvre tout. Et il en va de ces fantaisies comme des menues distractions dans la prière : elles n'altèrent point la valeur substantielle et la solidité du fond. Elles sont comme ces petits grotesques que la sculpture médiévale plaçait en certains coins d'une belle église toute recueillie. D'autres fois, il n'y a pas même de hors-d'œuvre. Le sourire se mêle à la prière ; la piété et la drôlerie se fondent intimement, comme dans cet acte de foi si vif et presque brutal :

> C'est Vous-même qui avez dit que je peux manger de Votre chair.
> C'est écrit. Ce n'est pas moi tout de même qui l'ai inventé !
> Pourquoi douterais-je un moment lorsque votre parole est si claire ?
> Soyez tout seul, ô mon Dieu, car pour moi ce n'est pas mon affaire,
> Responsable de cette énormité[1].

Il y a peut-être beaucoup de vraie humilité dans le sans-façon de la prière suivante, faite pour *Le Jour des cadeaux* :

1. *Corona benignitatis*, p. 59, 60.

C'est vrai que Vos Saints ont tout pris, mais il me reste mes péchés !
Quand je serai sur mon lit de mort, Seigneur, fort jaune et bien mal rasé,
Quand je repasserai ma vie et ferai mon examen général,
Je suis riche ! et si le bien est rare, il me reste tout le mal.

. . . .

S'il Vous faut des vierges, Seigneur, et s'il Vous faut des braves sous Vos étendards,

. . . .

Voici Dominique et François, Seigneur, voici saint Laurent et sainte Cécile !
Mais si Vous aviez besoin par hasard d'un paresseux et d'un imbécile,
S'il Vous fallait un orgueilleux et un lâche, s'il Vous fallait un ingrat et un impur,
Un homme dont le cœur fût fermé et dont le visage fût dur,
Et tout de même ce n'est pas les justes que Vous êtes venu sauver mais ceux-là,
Quand Vous en manqueriez partout, il Vous restera toujours moi ![1]

1. *Ibid.*, p. 148 et 149.

A cet accent familier, à cette bonhomie du ton, on constate que la religion est entrée dans la vie ordinaire du poète.

Elle n'a pas eu à en chasser les autres amours que nous y avons trouvés si vifs, et surtout l'amour de la beauté sensible. En effet, le catholicisme organise, pour ses fins à lui, les services des sens. Le temple est fait de matière. La liturgie a ses saisons, comme la nature, et entre les unes et les autres, il se fait un mutuel réfléchissement de couleurs. Le culte public présente à l'artiste, enlacées ou plutôt transparaissant l'une dans l'autre, les deux beautés qui l'ont surtout ravi : celle du monde physique et celle du monde surnaturel. Son goût pour le symbole se trouve ici comblé : il en possède un trésor inépuisable qu'il exploite avidement. J'ai dit qu'il écrivait d'instinct dans le style liturgique[1]. Il faut ajouter qu'il emploie avec prédilection les comparaisons tirées de la liturgie. La pensée de la maison de Dieu le hante comme le Psalmiste. Les souvenirs des rites sacrés, des objets du culte, des pratiques de la piété remontent de

1. Ci-dessus, p. 79.

toutes parts à sa mémoire, lui fournissant des images, des rapprochements, des allusions sans nombre. Son esprit est tout imbu d'une essence de catholicisme qui s'en exprime à la moindre occasion. La lecture des *Grandes Odes* est à cet égard singulièrement suggestive. Glanons-y quelques traits. « Les pivots et les rubis » du firmament, « Hercule ou Alcyone et les constellations », sont

> Pareilles à l'agrafe sur l'épaule d'un pontife et à de grands ornements chargés de pierres de diverses couleurs[1].

Et « cette grosse planète là-bas » est

> dans le ciel étoilé comme un *Pater* parmi
> les petits *Ave*[2].

Ailleurs, le poète oppose sa vocation séculière à celle du religieux et, en deux touches, il fait de celui-ci un portrait au coloris imprévu et charmant :

> le moine noir sous la coulle (*sic*) et le capuchon

1. *Ode : Magnificat*, p. 88.
2. *Ibid.*, p. 103.

qui fleurit chaque matin tout en or pour la messe au soleil levant[1].

Plus loin, il osera bien se comparer, dans sa fonction de poète qui transforme la nature et lui donne un sens spirituel, au

> vicaire à la sacristie qui reçoit l'argent des messes[2].

Encore ici, il serait facile de multiplier les exemples.

Nous avons vu Claudel très attentif à noter le moment de l'année où se passe une action. Il est souvent non moins soucieux de préciser la saison et la minute liturgique. Et de ce synchronisme, il tire les effets poétiques les plus saisissants. Qui ne se rappelle cette scène merveilleuse de *l'Annonce à Marie*, où la joie de Noël descend, avec les paroles de l'Office, sur la terre triste endormie dans la neige, et pénètre la pauvre cabane de Violaine devenue lépreuse :

> *Hodie nobis de cælo pax vera descendit,*
> *Hodie per totum mundum melliflui facti sunt cæli*[3].

1. *Ibid.*, p. 93. — 2. *Ibid.* : *La Maison fermée*, p. 173.
3. *L'Annonce à Marie*, p. 145 *sqq.*

Cela n'est qu'un épisode. Mais il existe un livre entier de Claudel qui est, pourrait-on dire, un livre de liturgie. Sous le titre de *Corona benignitatis anni Dei*, il nous a donné un bréviaire historié de poésie, un missel enluminé, une *Année liturgique* en couleurs[1]. Il y a là des hymnes pour les diverses fêtes, où toujours la nature montre son visage changeant, sous l'auréole, mobile aussi, que lui font les manifestations variées du monde de la grâce. Il y a là des prières pour le *Chemin de la Croix*, et douze images d'apôtres qui ressemblent aux vieilles gravures sur bois, expressives et grossières, composées de quelques traits sans ombres. Il y a même des « signets entre les feuilles », tel le mémento mortuaire de Charles-Louis Philippe.

L'église de pierre incarne de façon durable ce dont la liturgie figure la vie mouvante. Le poète se plaît dans cette « maison fermée », que remplit la Divine Présence ; il y reste, pris dans cette ombre sacrée, captif de ces splendeurs enveloppantes. Il n'a jamais fini d'étudier la

1. Nous y avons puisé abondamment pour les citations précédentes.

disposition et la croissance de l'édifice, d'en scruter les lois architecturales, les harmonies cachées et les sens multiples. Toute la dernière partie de l'*Art poétique* est consacrée au *Développement de l'église*. Pour dire vrai, je ne suis pas bien sûr que soient exactes toutes les explications historiques ou mystiques que le poète nous en propose. Je les prends seulement comme de beaux symboles et des rapprochements expressifs. Et j'admire la puissance de cette forte prose qui maçonne, pour ainsi dire, et qui fait monter devant nos yeux la bâtisse d'une cathédrale :

L'on ne voit jamais dans nos vieilles villes la Cathédrale se dégager nettement des maisons où elle est comme prise. Selon qu'aujourd'hui une chapelle est faite pour l'hôpital ou le couvent qu'elle dessert, de même, alors, le plus large vaisseau gonflé par le souffle humain, l'église, *levait* de la ville et la ville naissait de l'église, étroitement adhérente aux flancs et comme sous les bras de l'Ève de pierre. Quelles pensées n'entretient pas le voyageur, quand un moment, par un de ces soirs vineux de la France, avant que sa fuite ne l'emporte plus loin, dans le repli d'une lente rivière où là-bas au sommet de quelque

butte urbaine, il voit se lever le vieux monstre noir, la Bête Evangélique, capturée, attachée au milieu des âmes où elle paît par ses contreforts tels que d'énormes liens[1] !

L'architecte Pierre de Craon, l'un des favoris de l'auteur, est certainement son interprète, quand il célèbre, avec une si amoureuse poésie, l'art du constructeur d'églises. Je supplie le lecteur de ne pas se laisser arrêter par les ellipses, les brisements de phrases et l'inattendu de la syntaxe, et de faire l'effort nécessaire pour apprécier ce merveilleux ouvrage de paroles, ce tissu chatoyant et transparent d'images et de symboles :

> Que de choses j'ai faites déjà ! Quelles choses il me reste à faire et suscitation de demeures !
> De l'ombre avec Dieu.
> Non point les heures de l'Office dans un livre mais les vraies avec une cathédrale dont le soleil successif fait de toutes les parties lumière et ombre !

. . . .

1. *Art poétique : Développement de l'église*, p. 200.

« Dieu a fait séjourner le déluge » comme il est dit au psaume du baptême,
Et moi entre les parois de la Justice [*la Basilique nouvelle*], je contiendrai l'or du matin !

. . . .

Il y a des églises qui sont comme des gouffres, et d'autres qui sont comme des fournaises,
Et d'autres si juste combinées, et de tel art tendues, qu'il semble que tout sonne sous l'ongle.
Mais celle que je vais faire sera sous sa propre ombre comme de l'or condensé et comme une pyxide pleine de manne !

VIOLAINE. — O maître Pierre, le beau vitrail que vous avez donné aux moines de Climchy !

PIERRE DE CRAON. — Le verre n'est pas de mon art, bien que j'y entends quelque chose.
Mais avant le verre, l'architecte par la disposition qu'il sait
Construit l'appareil de pierre comme un filtre dans les eaux de la Lumière de Dieu,
Et donne à tout l'édifice son orient comme à une perle[1].

. . . .

1. *L'Annonce faite à Marie*, p. 34, 35.

Béni soit Dieu qui a fait de moi un père d'églises,
Et qui a mis l'intelligence dans mon cœur et le sens des trois dimensions!
Et qui m'a interdit comme un lépreux et libéré de tout souci temporel,
Afin que de la terre de France je suscite Dix Vierges Sages dont l'huile ne s'éteint pas, et compose un vase de prières!
Qu'est cette *âme* ou cheville de bois que le luthier insère entre la face et le dos de son instrument,
Auprès de cette grande lyre enfermée et de ces Puissances columnaires dans la nuit dont j'ai calculé le nombre et la distance?

. . . .

Et qu'est-ce qu'un corps à sculpter auprès d'une âme à enclore?

. . . .

Avez-vous vu ma petite église de l'Epine qui est comme un brasier ardent et un buisson de roses épanouies?
Et Saint Jean de Vertus comme un beau jeune homme au milieu de la Craie Champenoise? Et Mont-Saint-Martin qui sera mûr dans cinquante ans?

Et Saint Thomas de Fond-d'Ardenne qu'on entend le soir appeler comme un taureau du milieu de ses marécages?
Mais Justitia que j'ai faite la dernière, Justitia ma fille est plus belle[1] !

Arrêtons-nous ici. Prise à ce niveau, la nature physique, incorporée au monde de la grâce, achève de s'épurer et de s'ennoblir. Ainsi le cercle est fermé. Le point de départ se retrouve au terme, mais dans une lumière transfigurante. La vision de l'artiste est complète, tout s'intègre et se dispose à son rang dans l'ensemble, selon les lois d'un ordre unique, qui est l'Ordre surnaturel. Devant cette matière immense et multiforme qu'il a reçue à ouvrer, on comprend que le poète s'exalte et qu'il pousse ces beaux cris, qui résument tout son effort et le caractère « catholique », c'est-à-dire universel, de son œuvre :

Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !
O credo entier des choses visibles et invi-

1. *Ibid.*, p. 197, 198, 199.

sibles, je vous accepte avec un cœur catholique !
Où que je tourne la tête
J'envisage l'immense octave de la Création !
Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse d'un bout à l'autre.
J'ai pesé le soleil ainsi qu'un gros mouton que deux hommes forts suspendent à une perche entre leurs épaules.
J'ai recensé l'armée des cieux et j'en ai dressé état,
Depuis les grandes Figures qui se penchent sur le vieillard Océan
Jusqu'au feu le plus rare englouti dans le plus profond abîme,
Ainsi que le Pacifique bleu-sombre où le baleinier épie l'évent d'un souffleur comme un duvet blanc.
Vous êtes pris et d'un bout du monde jusqu'à l'autre autour de Vous
J'ai tendu l'immense rets de ma connaissance.
Comme la phrase qui prend aux cuivres
Gagne les bois et progressivement envahit les profondeurs de l'orchestre,
Et comme les éruptions du soleil

Se répercutent sur la terre en crises d'eau et en raz-de-marée,
Ainsi du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre,
Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps[1]...

. . . .

O certitude et immensité de mon domaine ! ô cher univers entre mes mains connaissantes ! ô considération du nombre parfait à qui rien ne peut être soustrait ou ajouté[2] !

. . . .

Tel est Paul Claudel. Ce n'est pas un talent du genre alexandrin, occupé à tourner et à polir de menus bibelots littéraires, à finir dans le cabinet de patients chefs-d'œuvre. C'est un ample génie qui essaye de prendre et d'envelopper, dans la texture de son œuvre, l'univers et Dieu même ; un génie impétueux qui se jette sur son objet comme sur une proie, pour l'étreindre rudement et en arracher, s'il se pouvait, la substance entière et toute vive.

1. *Odes : l'Esprit et l'Eau*, p. 57 et 58.

2. *La Maison fermée*, p. 159.

IV. — Un mot d'appréciation.

Hasarderons-nous maintenant un jugement sur la manière dont l'artiste a réalisé ses visées? Inutile d'insister sur des qualités qui ont sauté aux yeux du lecteur tout le long des pages précédentes : largeur du coup d'œil poétique, inspiration la plus haute qui soit, force sans pareille du trait, profondeur fréquente de l'idée et toujours fraîcheur enfantine de la sensation, enfin ce don, qui suffirait lui seul à faire le grand poète, de penser perpétuellement par images et par images neuves.

Il sera plus profitable d'examiner les critiques que l'on peut adresser, que l'on a adressées à Paul Claudel. Bien que nous ayons fait effort, dans le choix de nos citations, pour éliminer tout ce qui eût par trop étonné le lecteur, il y a eu sans doute des passages où un mot, une coupe, l'allure singulière d'une phrase, l'étrangeté d'une figure, ont arrêté un instant les délicats. Il est temps maintenant de tout dire et, s'il y a des défauts dans cette œuvre magnifique, d'aller les regarder en face.

Nous avons dit que la fascination du monde physique n'avait pas empêché Claudel de percer jusqu'aux âmes et jusqu'à Dieu. Voir intensément le monde sensible, en jouir avec ivresse n'est un désordre que si l'aperception du monde spirituel s'en trouve obnubilée. Ce cas ne semble point, de prime abord, celui de notre auteur. Au contraire, tout s'équilibre et se hiérarchise dans sa vision : le sensible y devient le truchechement, le symbole de l'esprit et de la grâce. Cependant, pour être tout à fait juste, il convient d'ajouter, — et le lecteur s'en est assurément rendu compte, — que dans l'Univers créé, Claudel est plutôt attiré par le côté sensible que par le côté purement spirituel. Il jouit davantage de traduire l'invisible en images que d'en approfondir et d'en affiner, pour elle-même, la connaissance. Son chemin pour aller à Dieu est plutôt le grand chemin terrestre, qui passe parmi les choses visibles et tangibles, que les subtils et secrets sentiers du monde des âmes. Il n'a pas cette curiosité prédominante des choses morales, cette finesse à les démêler qui est l'apanage de notre dix-septième siècle. Il est très loin de Racine et de Fénelon, de Pascal et de Bossuet, de

La Bruyère et de La Rochefoucauld. Et c'est là, il faut bien le dire, une infériorité. Un des admirateurs les plus pénétrants de P. Claudel lui fait un mérite de sa « sensualité », de sa « pensée sensuelle », de « penser avec ses sens[1] ». Et à la vérité, c'est un don magique que de savoir faire apparaître l'invisible aux yeux. Mais le danger de cette magie n'est-il pas que l'âme étouffe dans un corps trop épais, que le sens spirituel se perde dans une traduction trop abondante ? Quelques lignes de *Partage de midi* fourniront de ceci un exemple. Mésa parle ainsi à son amante Ysé :

Tu es fraîche comme une rose sous la rosée ! et tu es comme l'arbre Cassie et comme une fleur sentante ! Et tu es comme un faisan et comme l'aurore, et comme la mer verte au matin pareille à un grand acacia en fleur et à un paon dans le paradis[2].

Trouve-t-on vraiment que ces litanies d'amour

1. Jacques Rivière, *Etudes. Paul Claudel,* 2e édition, p. 66, 67.

2. *Partage de midi,* p. 89. Un peu plus loin, Ysé répond : « Ah ! viens donc et mange-moi comme une mangue ». p. 90.

à la mode orientale nous fassent pénétrer bien avant dans les âmes ? Le « Va, je ne te hais point » de Chimène, le mot de Junie à Britannicus : « Hélas ! si je vous aime ! », en disent bien plus long et, à la place où ils sont dans les tragédies, nous touchent beaucoup plus que ce chapelet fleuri de métaphores. C'est qu'ils naissent du simple mouvement des âmes ; ils viennent du cœur même de l'action, comme son éclosion naturelle ; ils sont le jaillissement clair, que rien n'encombre ni ne surcharge, de la pure passion. Et en les comparant au couplet de Mésa, on peut dire, je crois, sans exagération : ceci est l'esprit et cela est la matière. Claudel, répétons-le, n'est nullement matérialiste d'idée, mais le matérialisme artistique, rançon d'un de ses mérites les plus certains, est l'une des tentations perpétuelles de son génie. Avouons qu'il y a succombé quelquefois.

*
* *

Mais voici un grief de portée plus universelle. L'ordre et le mouvement, que l'intelligence reine doit mettre dans les idées, et qui constituent, sinon tout le style, du moins sa

partie maîtresse, n'apparaissent pas toujours chez notre auteur. Faut-il dire qu'il soit mené par ses impressions ? Assurément non. Une volonté très impérieuse, très réfléchie, très tenace s'affirme chez lui, imposant sa maîtrise aux facultés inférieures. Il suit un dessein très ferme ; il fait ce qu'il a décidé ; son art est très conscient. Et ceci se remarque même en ces moments qui, selon les apparences, pourraient passer pour des moments d'ivresse. « J'ai trouvé, dit-il en se jetant dans le fleuve, qu'il est insuffisant de voir, inexpédient d'être debout[1]. » Ce n'est pas un entraînement, c'est un choix. Mais précisément, dans cette volonté, n'y aurait-il point, par intervalles, un parti-pris de s'abandonner, d'abdiquer ses prétentions à tout conduire selon de raisonnables décrets ? On est porté à le craindre quand on lit dans les *Odes* des proclamations comme celle-ci :

... Toute route à suivre nous ennuie !...
O mon âme, il ne faut concerter aucun plan !
ô mon âme sauvage, il faut nous tenir libres et prêts,

1. Voir ci-dessus, p. 14.

Comme les immenses bandes fragiles d'hirondelles quand sans voix retentit l'appel automnal[1] !

Et en effet, bien souvent dans ces poèmes, le fil de la pensée se brise. Le lecteur reste égaré, perdu parmi des splendeurs, entre lesquelles il n'aperçoit aucun chemin frayé. Il y a heurt, saute de pensée, et non continuité organique. Quel est le sujet de telle ode, par exemple de la seconde : *l'Esprit et l'Eau ?* on serait assez embarrassé de le dire. Quel est, là et ailleurs, l'enchaînement des idées ? En dépit des « arguments », ajoutés par le poète dans la nouvelle édition des *Odes*, il n'apparaît pas toujours. Quelque prophète d'un art nouveau nous dira peut-être qu'il ne faut point de sujet, que nos exigences sont d'un classicisme démodé. Cependant, ce n'est pas ici une question d'école ou de mode : si souples et si fluides que l'on suppose l'unité et l'ordre, l'esprit humain ne peut pas s'en passer tout à fait. Aussi bien, les titres mêmes, écrits par le poète, sont l'aveu qu'il faut, en chaque poème, un sujet, c'est-à-dire un motif

. P. 17.

dominant autour duquel les autres se ramifient et s'enroulent. Les arguments ajoutés, apparemment parce qu'on en a senti le besoin, sont l'exposé d'un plan, non pas peut-être préconçu, mais qui est comme le relevé de la marche suivie et sa justification. Je sais bien qu'il s'agit d'odes dans le genre pindarique, et que l'esprit y est censé en proie à une exaltation qui déchaîne la ruée tumultueuse des images et des sentiments. Mais enfin, dans l'ode même, on écrit pour être entendu ; le discours doit donc toujours, dans son mouvement général aussi bien que dans ses détails, demeurer intelligible; le but auquel il tend ne doit jamais cesser d'être en vue.

D'ailleurs, la critique faite aux *Odes* s'applique plus ou moins à toutes les œuvres de Claudel. La *Cantate à trois voix* est un poème empreint de sérénité, mais où tout est flottant et vaporeux, où rien ne se fixe ni ne se dessine avec certitude. On tâte cette brume d'or, pleine de visions fondantes, sans arriver à saisir quoi que ce soit de solide. On peut relire bien des fois le poème et en subir le charme ensorcelant, sans en découvrir l'ordre et la suite, sans

être renseigné sur l'identité des trois personnes, — j'allais dire des trois fantômes, — qui y chantent leurs cantiques alternés, sans même savoir au juste de quoi il est question. Peut-être une exégèse savante, un travail opiniâtre arriveront-ils à démêler ces problèmes, mais j'affirme qu'un lecteur de courage moyen n'y parviendra pas.

Les hymnes et les prières de *Corona benignitatis* sont beaucoup plus unes et plus précises. Combien cependant, à cet égard, elles sont loin encore de la netteté latine des morceaux liturgiques dont elles s'inspirent ! Ce n'est plus le dessin suivi, resserré et sobre de nos hymnes d'église ; c'est un trait beaucoup plus flou, plein d'hiatus, et s'échappant souvent en arabesques imprévues.

Il en va de même des discours que Claudel prête aux héros de ses drames, des conversations qu'il leur fait tenir. Trop souvent leur cohérence échappe ; nous nous demandons, en les écoutant, où ils nous mènent. Non seulement il leur arrive, comme nous l'avons dit, de rompre le cours de l'action, mais leur cours à eux-mêmes est plein de méandres, détourné,

barré par instants[1]. Un jeune écrivain, déjà cité, et très favorable à Claudel, nous semble avoir donné la juste formule du procédé littéraire que nous critiquons ici : « Chaque image, dit M. Jacques Rivière, se présente avec la forme de proposition qu'elle appelait ; elle refuse de se soumettre à la construction générale. Il faut qu'elle trouve place entière et vivante... Souvent, alors qu'une pensée déjà commence à s'exprimer, une image si forte apparaît qu'elle interrompt la phrase, s'épand au centre et parfois laisse inachevé le développement qu'elle a suspendu. Aucune continuité préconçue ne vient ordonner la naissance des propositions, ni agencer leurs contacts. Elles surgissent selon la force sensuelle des visions qu'elles traduisent. Chacune s'ajoute tout entière à la précédente et ne se déforme en aucun point pour préparer sa liaison, pour se joindre à celles entre lesquelles elle est comprise... Nous avançons dans le poème en passant d'un spectacle à l'autre... Pas de fil logique[2]. » Cela fut écrit à propos des

1. Lire, à titre d'exemple, le premier acte de *la Ville*, première version, surtout depuis l'entrée de Thalie jusqu'à la fin.

2. *Op. cit.*, p. 120 à 123.

Odes. Et en dépit des intentions flatteuses, c'est, je crois, la propre définition du désordre et de l'incohérence. Ne disons pas qu'elle convienne indistinctement à tous les ouvrages de Claudel. Constatons seulement, ici encore, une des tentations littéraires de notre auteur ; et de celle-ci, après l'aveu recueilli dans les *Odes*[1], il faut dire qu'il n'y a pas seulement succombé par instinct et surprise, mais qu'il lui est arrivé d'y consentir avec réflexion et par système.

*
* *

En connexion étroite avec la question du manque d'ordre, se présente celle de l'obscurité de Claudel. Ici, nous touchons à l'une des caractéristiques les plus marquées de son art. En effet, amis et adversaires, et l'auteur lui-même, sont d'accord sur ce point : c'est un art difficile et de « caractère fermé[2] ». Il y a en lui des ombres qu'il faut percer pour arriver à en saisir la signification. Dans la cinquième Ode, qui porte le titre symbolique de *la Maison fer-*

1. Cf. ci-dessus, p. 104.
2. *Odes.* Argument de la cinquième Ode, p. 149.

mée, Claudel se fait faire à lui-même cette objection par les hommes ses contemporains. La parole était donnée au poète pour rendre les choses intelligibles, pour les pénétrer de clarté ; et voici qu'au lieu de les *achever* ainsi, il les laisse telles quelles ; pire que cela, il se rend lui-même semblable à elles, indéchiffrable comme elles. Le reproche prend un tour populaire de franchise brutale :

> ... Est-ce pour cela que nous avons payé tes trimestres au lycée,
> Afin que tu accroisses de tes runes la quantité de ces choses que nous ne comprenons pas ?
> . . . .
> Est-ce langage d'un homme ou de quelque bête[1] ?

Mais le poète répond avec un dédain superbe :

> ... Je n'ai aucun souci de vous faire rire ou pleurer, ni que vous aimiez ou non ma parole, mais aucune louange ou blâme de vous n'en altère la pudicité.

1. *Odes*, p. 152, 153.

. . . .

Je n'ai pas à faire de vous, à vous de trouver votre compte avec moi,
Comme la meule fait de l'olive et comme de la plus revêche racine le chimiste sait retirer l'alcaloïde[1].

Les raisons de l'obscurité de Claudel sont multiples et complexes. Nous en avons déjà rencontré quelques-unes : ordre logique insuffisant ou voilé ; dans les drames, imprécision des figures et des situations. D'autres se présenteront plus loin : formes grammaticales singulières, affectation du langage et du ton. Par ce que nous allons dire maintenant, tout cela va se découvrir issu d'une racine commune, en laquelle nous atteindrons peut-être le fond du génie de Claudel.

C'est un génie SYNTHÉTIQUE.

M. Alfred Croiset, dans son étude sur Pindare, a écrit quelques lignes qui s'appliquent merveilleusement à notre auteur : « Il voit les

1. *Odes*, p. 156, 157. Cf. p. 119 et 120 :

Que m'importent tous les hommes à présent ! Ce n'est pas pour eux que je suis fait...
Que m'importe aucun d'eux ?... Qu'ils me suivent ou non ? Que m'importe qu'ils m'entendent ou pas ?

choses de haut et d'ensemble, d'un regard pénétrant, mais synthétique et sommaire... Il n'analyse pas ; il ne s'attarde pas aux nuances et aux détails, pour les distinguer et les classer. En ce sens, il n'a rien d'*attique*. La qualité attique par excellence, c'est cette netteté de pensée et d'expression que les Grecs appelaient σαφήνεια... La netteté attique est avant tout une merveilleuse faculté d'analyse ; elle décompose un objet complexe en ses parties élémentaires ; elle divise, elle classe... ; elle oppose les idées deux à deux pour rendre chacune d'elles plus précise et plus claire ; elle les subordonne les unes aux autres selon les lois d'une logique déliée ; elle crée, en un mot, l'antithèse et la période... Nous sommes les disciples des prosateurs attiques ; nous avons appris à leur école cette netteté analytique, cette précision fine, qui répondent si bien aux instincts de l'esprit français. Nous avons eu pendant deux siècles le génie de la prose nette et limpide, et notre poésie même a été surtout logique et raisonnable... Chez [Pindare] rien de pareil : dans la peinture d'un objet ou d'un individu, dans l'expression d'une idée, il dédaigne les nuances : il

va droit à l'impression dominante... et il la rend comme il l'a reçue, avec une vigueur concentrée et brève... » Il lui arrive d'amalgamer ensemble « le côté général et abstrait, et le côté sensible et plastique de la réalité... [Sans] raconter les faits, [il sait] en réveiller l'impression vive par quelques mots rapides et grands ». Les bonds de pensée, si fréquents chez Pindare, proviennent précisément de cette rapidité de conception ou de vision, qui supprime les intermédiaires logiques[1]. — Ces traits sont exactement ceux de Paul Claudel. Il n'analyse pas ; il ne *décrit* pas son objet avec méthode ; il ne développe rien. Quelques indications voyantes et brèves lui suffisent. Il n'examine point les choses par parties et successivement ; il les veut d'emblée tout entières, pour les posséder dans leur ensemble et les épuiser d'un coup. Il fond sur elles avec une sorte de furie, il les prend aux entrailles et il en savoure la moelle avec une âpre joie. C'est un esprit intuitif et non discursif, brusque et non point patient. En sa marche hâtive, il né-

1. Alfred Croiset, *la Poésie de Pindare*, 3e édition, p. 377, 378, 381, 432.

glige de marquer les transitions et de compléter les détails. Puis, ayant bondi d'un élan jusqu'à son but, il dédaigne de revenir sur ses pas, pour jalonner la route à l'intention de ceux qui le suivent. De là ces raccourcis d'expression, ces métaphores violentes, ces heurts de mots, parfois étranges et parfois d'une saisissante beauté. Accouplant un nom et un qualificatif qui ne sont pas faits l'un pour l'autre, mais dont chacun convient isolément à l'objet, Claudel nomme l'alouette un « *furieux peloton* de plumes[1] ». Ailleurs, nous la montrant dans les airs, « la voyez-vous, nous dira-t-il, les ailes étendues, *la petite croix véhémente*[2] » ? Il nous présente la rose, « la rouge fleur de désir en son *ardente géométrie*[3] ». Il ne craint pas de nous parler des *« bras de l'Oiseau* éternel[4] ». Il peint le communiant « *versant la tête* » sur l'épaule de Jésus[5]. Qu'on admire ou que l'on critique une pareille densité de style, il est certain qu'elle diminue la transparence du

1. *Tête d'or*, 2e version, *Théâtre*, t. 1, p. 341.
2. *Annonce à Marie*, p. 28.
3. *La Cantate à trois voix*, dans *Deux poèmes d'été*, p. 22.
4. *Annonce à Marie*, p. 19.
5. *Corona*, p. 52.

discours ; de telles synthèses surprennent le lecteur et arrêtent un instant son esprit.

L'incohérence des tableaux qu'aucun lien visible ne réunit, le désordre apparent de la composition proviennent de la même cause. L'auteur ouvre mille chemins et néglige d'en marquer l'infléchissement vers un terme commun ; il nous égare dans un dédale, parce qu'il ne relève pas les points où les sentiers donnent l'un dans l'autre : il nous laisse à faire ce travail de raccord.

> O mon âme! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier[1].

Cet espace blanc, c'est l'active pensée du lecteur qui doit le remplir. Le poème complet et vivant naîtra de lui et de l'auteur. Claudel le convie à la réflexion. Il veut être « un semeur de silence », « un semeur de solitude », et même « un semeur de ténèbres ». Il dit à Dieu :

> Faites que... celui qui entend ma parole
> Rentre chez lui inquiet et lourd[2].

1. *Odes : Les Muses*, p. 17.
2. *Ibid.*, p. 163, 164.

Nous avons noté le goût marqué de Claudel pour le symbole, procédé synthétique par excellence, puisque l'idée n'y est pas mise à part de l'image qui l'incarne. Or il ne prend pas toujours soin de nous expliquer ceux qu'il emploie. Il nous les livre comme des énigmes à déchiffrer. Dans les drames, les symboles en action, analogues à des actes liturgiques, dont nous avons parlé plus haut[1], ne présentent pas toujours un sens facilement pénétrable. J'avoue ne pas saisir distinctement celui de la pantomime que « la Princesse », fille du Roi, exécute au deuxième acte de *Tête d'or*[2], non plus que, dans *la Ville*, celui des rites improvisés du mariage de Thalie ou de Lala[3]. Dans le même ouvrage,

1. P. 47.

2. « La Princesse rentre, revêtue d'une robe rouge et d'une chape d'or qui la recouvre de la tête aux pieds. Elle est coiffée d'une sorte de mitre et une longue et épaisse natte noire lui descend par-dessus l'épaule sur la poitrine. Elle s'avance, les yeux fermés, dans une sorte de mesure et avec une extrême lenteur et s'arrête entre la lumière et l'ombre... Pantomime. La Princesse fait comme si elle se réveillait avec des gestes extrêmement lents et les yeux toujours fermés... Elle s'en va à reculons jusqu'auprès du lit de Cébès. » *Théâtre*, t. I, p. 281, 282, 290.

3. *Théâtre*, t. II, p. 54 *sqq*. ou 232 *sqq*.

quel est cet « Étranger » mystérieux qui déclare s'appeler *Ara cæli*, et qui vient conclure le drame de la révolution sociale? On hésite à admettre que ce soit Jésus-Christ en personne, revenu sur la terre pour y reprendre sa mission rédemptrice[1]. Les symboles parlés ne sont pas toujours plus transparents. Le langage des personnages que Claudel met en scène nous est apparu quelque peu sibyllin. Certaines de leurs maximes, de leurs métaphores, de leurs paraboles « sèment » abondamment « les ténèbres ». On voudrait dégager l'âme qui s'incarne en ces mythes trop hermétiques. Pourquoi, par exemple, à Besme qui raconte ses désenchantements, un interlocuteur répond-il :

Je distingue l'odeur des lys[2] ?

Sur la scène de la mort d'un juste, évoquée par Pierre de Craon, plane encore une ombre évanouissante, et le mystère ne s'exprime qu'à demi, avec des mots de parabole :

1. *La Ville*, 1re version, p. 142 *sqq*.
2. *Ibid.*, p. 21 ou 211.

Le temps viendra bientôt qu'une autre porte
 se dissolve[1],
Quand celui qui a plu à peu de gens en
 cette vie s'endort, ayant fini de travailler,
 entre les bras de l'Oiseau éternel :
Quand déjà au travers des murs diaphanes
 de tous côtés apparaît le sombre Paradis,
Et que les encensoirs de la nuit se mêlent à
 l'odeur de la mèche infecte qui s'éteint[2].

Cela pourrait être signé Mallarmé.

N'est-ce pas encore une vue synthétique des choses qui s'affirme dans les conceptions scéniques de Claudel ? Si certains de ses drames, comme des barques sans amarres, flottent indécis à travers le temps, détachés de toute époque déterminée, si certaines silhouettes hésitent à se fixer, n'est-ce pas que l'artiste a pétri ensemble l'allégorique et le réel, la métaphysique et l'histoire, les abstractions et la vie ? Et si les âmes, sur ce théâtre, apparaissent si peu complexes et néanmoins pleines de tant de mystère, n'est-ce pas encore parce que, pensant en avoir

1. La porte de la grange de Combernon vient de s'ouvrir.
2. *Annonce à Marie*, p. 19.

atteint le fond par quelques vigoureux coups de sonde, le poète a négligé de les explorer en détail ?

Il serait bien étrange qu'une forme si particulière de pensée ne se fut point moulée dans ses enveloppes grammaticales. Et en effet, la phrase de Claudel est le contraire de ces phrases analytiques, auxquelles ne manquent ni un mot, ni une liaison, ni un signe de ponctuation, et qui se développent avec une précision et une méthode impeccables. Le vieux style classique français est le type de ce langage achevé. Ceux qui l'aménagèrent étaient travaillés d'un besoin de clarté et d'ordre. On sent chez eux la peur de n'être pas compris, la préoccupation de prévenir toute équivoque et toute méprise. Ils disent tout ; ils veulent qu'on voie par où les incidentes pullulent du tronc commun ; ils multiplient les « que », ces jointures organiques dont les modernes ont la phobie ; ils déploient en bon ordre la série entière des compléments. La phrase de Claudel est toute différente. Elle reproduit le mouvement de pensée de l'écrivain : les sauts brusques, les bonds, les détentes soudaines, et tout cet effort tumultueux pour s'emparer des

objets. Elle n'indique pas les rapports secrets qui rattachent entre elles idées et images et par où, peut-être sans en garder pleine conscience, l'esprit a passé. La phrase claudelienne ne se développe pas ; elle se reprend perpétuellement, pour se corriger ou se compléter par addition. De là cette absence de transitions, ces ellipses, ces perpétuelles anacoluthes, ces appositions et ces parenthèses qui représentent le langage à l'état inorganique ; de là ces membres qui manquent, ces tronçons de phrases, ces phrases sans verbe, ces développements suspendus. D'ailleurs, nul souci d'éviter les équivoques possibles, comme quand un même pronom est employé successivement, à des intervalles très rapprochés, pour désigner des sujets différents, ou que le rapport reste ambigu entre les incidentes et la phrase principale[1]. L'écrivain ne prend pas le temps de faire l'anatomie de sa phrase, d'en marquer les jointures et les articulations. Il verse et presse, pour ainsi dire, en elle, comme dans un récipient indéfiniment extensible — et qui pourtant se

1. Ceci sera complété plus loin, à un point de vue plus technique, et appuyé d'exemples. Voir ci-dessous, p. 151 *sqq*.

rompt, — de prodigieuses richesses verbales, des blocs non dissociés d'idées et d'images. Que le lecteur analyse, s'il lui plaît, ces matériaux, qu'il les distingue et les classe : on lui abandonne ce labeur subalterne. Le poète, tout entier à sa percée laborieuse dans le réel, au ravissement de la découverte, ne se tourmente pas d'être entendu, de faciliter la tâche à celui qui l'écoute :

> Je n'ai pas à faire de vous, à vous de trouver votre compte avec moi !

Ainsi entendue, l'architecture verbale a parfois une originalité, un jaillissement, un pittoresque imprévu. Mais trop souvent aussi, c'est un dédale bizarre, un réseau compliqué où la pensée de l'écrivain s'empêtre et reste arrêtée. Citons quelques exemples. L'auteur des *Odes* parle des neuf Muses :

> Voici soudain, quand le poète nouveau comblé de l'explosion intelligible,
> La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,
> S'ouvre, l'accès
> Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même

Violentant les mâchoires coupantes,
Le frémissant Novénaire avec un cri[1] !

Veut-on savoir de quel style les personnages de *Partage de midi* dissertent sur l'amour ? Que l'on écoute ce morceau :

L'homme et la femme...
Vie de tout ce battement réciproque en nous de l'esprit œil,
Cœur de ce cœur sous le cœur en nous qui produit la chair et l'esprit et les cheveux et les bras qui étreignent
Et la vision et le sens[2]...

Un personnage de *la Ville* décrit les œuvres d'un thaumaturge :

... Il a fait naître des fleurs
Plus admirables que le Japon ne loue l'amaryllis,
Ou que l'Inde à ses apsâras, près de qui tout amour ressemble au soin morose du poisson, n'a enfanté une comparaison de lotus[3].

1. *Odes. Les Muses*, p. 12.
2. *Partage de midi*, p. 148.
3. *Théâtre*, t. II, p. 142.

Voilà ce que peut devenir, soumise à un traitement énergique, la langue de Fénelon et de Voltaire, d'Alphonse Daudet et d'Anatole France. Il faut travailler prodigieusement pour écrire si mal. Malherbe osait prononcer, à propos de Pindare, le mot impertinent de galimatias. Et Malherbe avait tort, parce qu'il n'était pas un ancien, ni peut-être un grand familier des anciens, et que bien des choses, claires pour les contemporains du grand lyrique, devaient lui sembler incompréhensibles. Mais si, à la lecture des passages cités, — ou de leurs pareils, — le même mot monte irrésistiblement aux lèvres d'un contemporain et d'un admirateur de Claudel, trouvera-t-on le fait incompréhensible et scandaleux[1] ?

Faut-il expliquer les allures synthétiques et mystérieuses de la pensée de Claudel par le tem-

1. Il faut ajouter que ce style se clarifie dans les ouvrages plus récents. Cependant il ne disparaît pas. Témoin cette phrase implexe et confuse tirée du dernier recueil paru :

> Tous les chemins mènent à Rome, dit-on, et c'est ici même qu'ils aboutissent.
>
> Toutes les amorces au Sud jusqu'à la mer, toutes les voies comme une émission de son sol même que par tous les interstices

pérament de l'individu ou par les influences qu'il a subies ? Je ne sais. Toujours est-il qu'ici certaines coïncidences sont à noter. Au moment où l'auteur des *Odes* s'éveillait à la vie littéraire, une réaction très vive se dessinait dans la jeunesse de notre pays contre les formes antérieures de l'art français. Les romantiques aussi bien que les classiques, — dont ils étaient, à cet égard et mal gré qu'ils en eussent, les continuateurs, — et les parnassiens non moins que les romantiques, avaient été obstinément clairs. Ils avaient créé une littérature où la précision et la limpidité passaient pour des mérites, où les auteurs mettaient leur premier soin à se rendre accessibles au lecteur cultivé. Derniers héritiers de cette tradition, les parnassiens et les romanciers

Des couronnantes Alpes à l'horizon, le plissement et l'accumulation de la terre au-dessus de l'Italie,
Glisse et pousse et ramifie de tous côtés au travers de l'Europe, feuille et or, qui se dilate et s'approfondit,
La Ville née pour être le tuteur et le magistrat de toutes ces races en morceaux et pour en recevoir tribut,
Tout ce système de bras qui assujettissent et possèdent et toute cette étoile de rues,
Aboutissent, à mesure que diminue le chiffre milliaire,
A cette maçonnerie qu'on appelle le Colysée comme un muscle: à cette espèce d'engin vasculaire.

(*Autres poèmes durant la guerre* : p. 15)

réalistes avaient transporté dans le domaine des lettres les méthodes de la science positive : ils s'étaient montrés descriptifs impeccables et analystes précis. Tout cela semblait insipide à la génération nouvelle. La réalité, disait-elle, est si profonde qu'un discours qui prétend l'exprimer la trahit. Limpide est synonyme de superficiel. L'idée claire, l'image exacte, le mot propre sont de vieilles idoles, qui trônent à la place de l'inaccessible réalité, et que le vulgaire adore parce qu'elles sont à la mesure de son regard et de sa main. Il faut les jeter à bas. La précision est un défaut : elle parque l'esprit dans des enceintes étroites. Ce qui importe, c'est de donner l'éveil aux puissances intérieures, de susciter l'activité de l'âme, sans faire peser sur elle un joug. N'accablons pas l'esprit sous cette clarté dure qui montre impitoyablement tout, qui impose une route unique, qui ne laisse rien à chercher ni à deviner. N'exprimons pas, suggérons. Par exemple, n'écrivons pas lourdement au-dessous d'une image : « *Ainsi* souvent la main qu'on aime... » ou : « Poète, c'est *ainsi* que font les grands poètes... » Sully Prudhomme et Lamartine ont gâté leur œuvre

en l'interprétant. L'impropriété des termes n'est pas absolument condamnable : au contraire, cette distance entre l'expression et l'objet laisse du jeu à la pensée :

> Il faut aussi que tu n'ailles point
> Choisir les mots sans quelque méprise ;
> Rien de plus cher que la chanson grise
> Où l'Indécis au Précis se joint[1].
> De la musique encore et toujours !

Surtout de la musique sans paroles ! Car telle est la règle paradoxale posée par ces artisans de paroles : les mots et les images, au lieu de traduire l'idée, ne doivent servir, par leur couleur ou leurs sonorités, qu'à produire un certain état de l'âme, à la mettre sur une certaine pente où écloront d'elles-mêmes les impressions voulues. Parmi les procédés littéraires de ces jeunes écoles, le plus chéri fut le symbole, mais le sym-

1. Ce précepte de Verlaine a encore des tenants. Témoin M. André Gide qui écrit : « Cette savante imprécision,... cet espacement, ce laps entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose, est précisément le lieu que l'émotion poétique va pouvoir venir habiter. » *Baudelaire et M. Faguet, Nouvelle Revue française,* 1er novembre 1910, p. 512.

bole non traduit, miroir dépoli et magique où chacun peut voir apparaître ses propres songes.

Une rénovation de la stylistique et de la métrique était dans les conséquences naturelles de la réforme. Le galbe trop net de notre phrase et de nos vers classiques était impropre à contenir l'essence vaporeuse de l'art nouveau. Les rythmes fixes, les développements méthodiques et ordonnés devaient se fondre dans des formes plus ondoyantes. Evidemment, tout cela dérouterait le lecteur moyen, mais les initiés jouiraient de s'égarer ensemble dans des jardins clos, parmi les fleurs aux demi-teintes et l'entrelacs charmant des ombres et des lueurs.

Ainsi naissait une littérature de cénacle. De ces jeunes écrivains que l'on appela symbolistes ou décadents, le précurseur avait été Baudelaire, chez qui le symbole traduit pour l'ordinaire, — pas toujours[1], — laisse encore tant à deviner et à songer ; les maîtres furent Verlaine et Mallarmé. Alors du reste, à tous les horizons de l'intelligence française, les ombres montaient.

1. Voir par exemple, dans les *Fleurs du mal*, la pièce intitulée : *le Chat*.

C'était l'époque où la musique wagnérienne, touffue et troublante, s'essayait à prendre la place des claires mélodies où s'étaient délectées les précédentes générations. Sous les influences germaniques, la philosophie française qui, depuis Descartes jusqu'à Ravaisson et à Boutroux, avait parlé le langage des honnêtes gens, commençait à jargonner et à se faire gloire de n'être entendue que d'une élite de professionnels.

Il est difficile de préciser dans quelle mesure Paul Claudel adhéra aux nouvelles doctrines littéraires. Tourné vers le dehors, amoureux de la réalité physique, bien des choses assurément le séparaient des subjectivistes, adorateurs de leurs rêves. Cependant, on nous dit qu' « il fréquentait chez Mallarmé qu'il vénéra[1] », et lui-même nous avertit qu'en 1886 il se livrait à des « exercices décadents[2] ». *Le Sombre Mai*, inséré comme un « signet entre les pages » de la *Corona benignitatis*, est une pièce parfaitement symboliste, comme aussi la *Dédicace* du premier volume

1. Mme E. Sainte-Marie Perrin. *Paul Claudel. Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1914, p. 874.

2. *Revue de la Jeunesse*, t. IX, p. 30 : *Ma conversion*.

du *Théâtre*, et plusieurs des pièces de 1895 insérées dans le tome IV, sous le titre de *Vers d'exil* :

Les Princesses aux yeux de chevreuil passaient
A cheval sur le chemin entre les bois.
Dans les forêts sombres chassaient
Les meutes aux sourds abois.

Dans les branches s'étaient pris leurs cheveux fins,
Des feuilles étaient collées sur leurs visages.
Elles écartaient les branches avec leurs mains,
Elles regardaient autour avec des yeux sauvages.

. . . .

Le ruisseau est bien loin. Les troupeaux bêlent.
Je cours, je pleure.
Les nuages aux montagnes se mêlent.
La pluie tombe sur les forêts de six heures[1].

Nous entendons ici l'écho direct des vagues chansons de Verlaine et des incantations poétiques de Mallarmé[2]. Tout le long de sa carrière,

1. *Corona*, p. 115 et 116. Daté de 1887.

2. Et voici qui traduit un effort pour exprimer l'inexprimable, à la façon de Mæterlinck :

Ne dis point que le ciel est bleu ! — Il est quatre heures.
Point d'air, point de soleil ; le ciel est blanc et bleu.
— Ne dis point que je suis ici ! — Un enfant pleure.
Je sens l'odeur des fleurs une par une. Il pleut.

. . . .

Claudel restera fidèle à ce goût du mystère et du symbole. D'autre part, son dédain de la couleur locale, entendue au sens du positivisme littéraire, la liberté avec laquelle il manie les données réelles pour les plier à l'expression de ses idées, est un trait qui lui est commun avec les symbolistes. Son choix des mots laisse parfois place à « quelque méprise », et il l'avoue, du moins pour les moments où il est en proie à l'ivresse poétique[1]. Enfin, si nous en croyons ses plus fervents admirateurs, la recette pour le comprendre est précisément celle que proposaient à leurs disciples les décadents et les symbolistes : « Il y a, dit M. Jacques Rivière, une certaine attitude de l'imagination qui rend liés tous les spectacles comme ils le furent dans l'esprit du poète. Il n'est besoin que d'un peu d'abandon pour s'y sentir soudain placé... [Les images] nous enveloppent, nous communiquent leurs vi-

J'aime ! — Et puis ? — J'aime. — Et qui ? — Je n'aime rien, chut ! — J'aime !
J'aime ! — Tout le monde est rentré, voici le soir.
La lampe se rallume et ce lieu est le même.
— Que la mer était triste et que le ciel est noir !

(*Vers d'exil, IV, Théâtre*, t. IV, p. 231, 232.).

1. Je suis un peu ivre en sorte qu'un autre mot parfois
Vient à la place du vrai. (*Odes*, p. 121.)

brations, et tandis qu'elles baignent notre corps d'un flot sensuel, elles déposent dans notre âme leur secrète signification. On n'a qu'à les accueillir pour les comprendre, car elles nous pénètrent de toutes parts en même temps, proférant en plusieurs façons simultanées la même vérité[1]... Une pensée secrète, la même jusqu'au bout, pèse au cœur du poème. Elle l'entraîne par sa simple présence sans se dévoiler jamais complètement. Elle reste close et sourde. Mais elle persiste. Et si je ne peux, à la dernière ligne, l'exprimer, du moins l'ai-je comprise, *prise avec moi*[2]. »

Mais voici qui est plus décisif. Parmi les jeunes écrivains qui arrivèrent à la notoriété vers 1886, une figure étrange se détache, dont nous savons positivement quelle fascination elle exerça sur Claudel. Trop personnel et trop sauvage pour être d'aucun groupe, Jean-Arthur Rimbaud, en révolte exaspérée contre la tradition classique et parnassienne[3], inaugura solitaire-

1. *Op. cit.*, p. 67.

2. *Ibid.*, p. 123. On sait que M. Bergson préconise en philosophie une méthode semblable. Voir ma *Notion de vérité*, p. 109. Ces connexions ne sont pas à négliger.

3. « Je trouvais dérisoires les célébrités de la peinture

ment et pour son compte, la plupart des réformes que proclamèrent ensuite les écoles nouvelles : emploi du vers libre, assonancé, sans rime[1]; création d'une prose décoordonnée, asymétrique, calquée sur le rythme intérieur d'une âme haletante et hallucinée, vrai style de l' « amulette de Pascal » ; emploi constant du symbole sans traduction ; accumulation d'images, disparates au point de vue intellectuel, convergentes au point de vue émotif; prétentions à dépasser le logique, le connu, le déjà vu[2], la pensée dis-

et de la poésie moderne... » (*Une saison en enfer. Alchimie du verbe*, p. 65.) « D'Ennius à Theroldus, de Theroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes... Français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré... [Les poésies de Musset], encore une œuvre de cet odieux génie qui a inspiré Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine, commenté par M. Taine ! » (Lettre du 15 mai 1871, publiée dans la *Nouvelle Revue française*, 1er octobre 1912, p. 570, 574.)

1. Georges Rodenbach appelle A. Rimbaud l' « inventeur du vers libre ». (*Figaro*, 12 août 1898.)

2. « Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie... Ineffable torture... où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à

tincte, pour aborder le côté obscur des choses, l'inexprimable secret du cœur : « J'inventai, dit-il, la couleur des voyelles !... Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction... J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges[1]. » Or, Paul Claudel nous présente sans ambages Arthur Rimbaud comme son initiateur au point de vue religieux et artistique.

C'est à Rimbaud, écrit-il, que je dois humainement mon retour à la foi[2]... La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète, à qui je dois une éternelle reconnaissance, et qui a eu dans la formation de ma pensée

l'*inconnu !*... et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement parmi les choses inouïes et innommables... [Le poète doit] inspecter l'invisible et entendre l'inouï... » (Lettre citée, p. 572 et 575)

1. *Une saison en enfer. Alchimie du verbe*, p. 66, 67.

2. Lettre à M. Paterne Berrichon, publiée par celui-ci, dans *Arthur Rimbaud. Le Poète*, p. 291.

une part prépondérante, Arthur Rimbaud[1]... Qui a une fois subi l'ensorcellement de Rimbaud est aussi impuissant désormais à le conjurer que celui d'une phrase de Wagner[2].

J'avoue que je suis un peu inquiet de cet enthousiasme sans réserve. Que Claudel me pardonne d'oser l'écrire ici : Arthur Rimbaud me semble avoir été un déséquilibré et un anormal[3]. Je ne nie pas la sincérité de ses quelques

1. *Revue de la Jeunesse, loc. cit.*, p. 29. M. Paterne Berrichon dédie « à Paul Claudel » la deuxième partie de son livre *Arthur Rimbaud. Le Poète.*

2. *Arthur Rimbaud, Nouvelle Revue française,* 1er octobre 1912, p. 563. C'est cet article qui est reproduit en préface de l'édition complète des œuvres de Rimbaud, publiée au Mercure de France. — M. P. Berrichon m'envoie et m'autorise à publier ce passage d'une lettre à lui adressée par Claudel : « D'autres écrivains m'ont instruit, mais c'est Arthur Rimbaud seul qui m'a construit : il a été pour moi le révélateur en un moment de profondes ténèbres, l'*illuminateur* de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie ; de sorte qu'il m'est impossible d'imaginer ce que j'aurais pu être sans la rencontre de cet esprit angélique, certainement éclairé de la lumière d'en haut. Principes, pensée, forme même, je lui dois tout, et je me sens avec lui les liens qui peuvent nous rattacher à un ascendant spirituel. »

3. Il a été étudié à ce point de vue dans le *Journal de Psychologie normale et pathologique*, novembre-décembre 1910.

élans religieux ; je n'ai point à me prononcer sur ce que l'on appelle sa « conversion[1] » sa « mort de saint[2] ». Mais sa manie ambulatoire, ses fugues, ses hallucinations méthodiquement cultivées[3], l'usage qu'il faisait de l'alcool et du haschisch[4], la nature problématique de ses relations avec Verlaine, la corruption précoce que dénotent ses premières poésies, la grossièreté inouïe de son langage dans l'intimi-

1. Paterne Berrichon, *Arthur Rimbaud. Le Poète*, p. 290.

2. Léon Vanier, dans l'édition des œuvres d'Arthur Rimbaud publiée chez lui par Verlaine en 1895.

3. « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. » A. Rimbaud, *Une saison en enfer. Alchimie du verbe*, p. 70. « Volontairement et divinement autosuggestionné, dans les rues on le voit marcher du pas automatique des hallucinés. » P. Berrichon, *op. cit.*, p. 118.

4. « Il exaspérera son système sensoriel par le vin, par les poisons, par l'aventure. » *Ibid.*, p. 119. M. P. Berrichon nous avertit que telle pièce des *Illuminations* fut composée sous l'influence de l'absinthe (*Ibid.*, p. 148), et telle autre « après une absorption de haschisch. » (P. 149.) Ainsi, en admirant les œuvres de Rimbaud, nous nous exposons à admirer des *ægri somnia*, au sens propre !

té[1], ses indélicatesses[2], et jusqu'à cet état de perpétuelle exaspération contre tout, où il vécut, lui composent une trouble physionomie, qui n'est guère celle d'un maître[3]. Certaines pages de ses écrits représentent, je crois, le maximum d'obscurité auquel notre langue puisse atteindre. Mallarmé est ici dépassé et la charade devient un genre littéraire[4]. — Cependant l'ascendant d'un

1. Cf. la troisième lettre publiée par M. P. Berrichon dans la *Nouvelle Revue française, numéro cit.*, p. 578.

2. Voir P. Berrichon ; *La vie de Jean Arthur Rimbaud*, p. 110.

3. Je n'ai point recueilli ces traits dans quelque publication hostile à Rimbaud, mais dans les livres pieux de M. Paterne Berrichon, qui fait d'ailleurs les efforts les plus candides pour les pallier.

4. Pour qu'on ne croie pas que j'exagère, voici un fragment de la pièce des *Illuminations* intitulée *Mémoire*, avec son commentaire par M. P. Berrichon :

> Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
> un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.
> Jouet de cet œil d'eau morne, Je n'y puis prendre,
> ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
> ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
> là ; ni la bleue, amis, à l'eau couleur de cendre.

Cela veut dire que, le 29 août 1870, sur les bords de la Meuse, entre Mézières et Charleville, Arthur Rimbaud

tel esprit sur Claudel s'explique. Il y a entre eux des affinités profondes. Rimbaud est obscur par excès de synthèse. Il s'exprime perpétuellement en symboles qu'il n'explique pas, en images qu'il ne se soucie point d'harmoniser ni de traduire. De l'aveu de ses admirateurs, ses écrits ont besoin, pour être compris, d'une analyse exégétique perpétuelle[1]. Puis sa phrase hachée, en tronçons, sans liens logiques visibles, pleine d'à-coups et de zigzags, reflet de sautes d'humeur constantes et d'émotions chaotiques,

ayant quitté subrepticement sa mère et pris le train pour Paris (je défie qui que ce soit de deviner qu'il s'agit de ces événements à la lecture de la pièce), Mme Rimbaud en demeura consternée. C'est sa douleur qui est décrite ici, « nappe d'eau mate, morne, ensevelie, qu'un vieux dragueur (l'ordre éternel, Dieu) ne saurait, de sa barque immuable, parvenir à sonder et à ranimer. Le poète (il se compare maintenant au dragueur) est ému par cette immense peine. Il voudrait consoler, mais il ne s'en juge pas encore le pouvoir. Son canot, comme celui de l'autre, reste immobile. Il ne saurait cueillir, pour les adopter, ces soucis importuns d'épouse sans époux [Mme Rimbaud était séparée de son mari], ni ces remords de maternité dont la couleur est le bleu des choses consumées. » P. Berrichon : *Arthur Rimbaud. Le Poète*, p. 71.

1. Les ouvrages de M. P. Berrichon nous offrent cette exégèse avec abondance.

est le contraire d'un développement ordonné. Bref Arthur Rimbaud représente l'état morbide des caractères les plus fonciers du talent de Paul Claudel, le point critique où l'impétuosité du génie, le don d'intuition et de synthèse se corrompent et se tournent décidément en agents d'obscurité et d'anarchie. Admiré comme il l'est par l'auteur des *Odes*, il représente pour lui le danger fascinateur[1].

*
* *

Un dernier reproche fréquemment adressé à Paul Claudel est relatif à son manque de simplicité. Il s'agit ici, non plus de l'abord difficile de la pensée elle-même, mais de certaines affecta-

1. Est-ce à cette obscurité et à ce symbolisme mystérieux que Paul Claudel doit son succès en Allemagne ? A peine jouée en France (décembre 1912), *l'Annonce à Marie* se faisait applaudir à Francfort et à Hellerau près de Dresde. (Mme E. Sainte-Marie Perrin, *art. cit.*, p. 872, note.) Et l'on dit qu'il s'était fondé, avant la guerre, au delà du Rhin, des « Sociétés claudeliennes » pour l'interprétation du poète français. (*Ibid.*, p. 878.) On m'affirme que cette sympathie dure encore et que certaines revues de jeunes intellectuels allemands, qui affectent de se tenir « au-dessus de la mêlée », consacrent des articles ou même des numéros spéciaux à P. Claudel.

tions de langage, d'une certaine pédanterie de forme. En veut-on des exemples ? L'usage déjà noté des mots et des tours archaïques, hébraïques, bibliques, évangéliques[1], les « voici que », les paragraphes commençant par « et », comme des versets de saint Mathieu ou de saint Marc. L'emploi, également signalé, des formules hiératiques, sentant le mystère, et cela même dans des sujets tout profanes[2]. Il arrive, d'ailleurs, que certaines formules, non empruntées au texte original des Livres sacrés, et qui paraissent pleines d'un sens mystérieux, représentent tout bonnement des contre-sens ou des non-sens de traduction[3]. Rappelons enfin les emprunts au vocabulaire travaillé et technique de la métaphysique la plus abstraite : l'artiste met une sorte de crânerie à s'en servir, même dans des œuvres de poésie pure[4], et parfois ils

1. Ci-dessus p. 46 et 47.

2. Ci-dessus p. 32, 33 et 78.

3. Le passage de psaume d'où Claudel a tiré le titre d'un livre : *Benedices coronæ anni benignitatis tuæ*, signifie simplement, dans sa teneur authentique : *Tu couronnes l'année de tes bienfaits*.

4. Ci-dessus, p. 41 et 49, note 1.

rendent témoignage de son effort vers l'expression exacte et puissante, quelle qu'elle soit ; parfois aussi ils étonnent simplement, comme quand l'empereur de Chine se proclame « la forme du peuple[1] ». A l'inverse, Claudel se plaît à l'usage du mot populaire, trivial, cru, la plupart du temps très significatif, mais dont je voudrais croire qu'il n'a jamais été écrit pour bousculer les scrupules des gens timorés. Un artifice plus visible consiste à orthographier par des majuscules les mots usuels. Grâce à ce procédé factice, le « Vide », le « Milieu », la « Frontière, le « Bleu », le « Noir », les « Montagnes », les « Vieillards[2] », et même « le Lait » et « la Peau »[3] etc., nous apparaissent comme de grands êtres mystérieux. Le ton de l'écrivain est d'ailleurs volontiers solennel. Il a facilement l'air de révéler des choses profondes, ineffables. De là sa prédilection pour les formules d'arcane et de symbole et ce goût de l'ombre qui le suit jusque dans le choix de l'expression. Dans bien des cas,

1. *Le Repos du septième jour, Théâtre,* t. IV, p. 124.

2. *Le Repos du septième jour, Théâtre,* t. IV, p. 122, 123, 125.

3. *La Ville,* 1re version. *Théâtre,* t. II, p. 161.

l'emploi des termes de culte ou de dogme, éloignés de l'usage vulgaire et non intelligibles d'emblée, s'explique de la même façon. Et sans doute j'entends bien qu'il y a de véritables profondeurs dans Claudel, et que, la plupart du temps, ces formes oraculaires ne sont pas vides. Cependant, quand un personnage de *la Ville* promulgue majestueusement des aphorismes comme celui-ci : « Rien qui ne soit n'existe[1] » ; et que d'autres nous parlent, en un pseudo-style biblique, de « mains de doigts[2] » ou de « la femme féminine[3] », sommes-nous obligés de révérer là des mystères ? Et que penser de ceci, qui est censé reproduire le discours d'un apôtre à des néophytes :

> Ce que je dis, je ne le dis point. Mais le
> texte, le texte, le T-
> -tt texte est là qui le dit[4].

Pouvons-nous nous empêcher de sourire de

1. *Ibid.*, p. 143.
2. *Ibid.*, p. 161.
3. *Tête d'or*, 1re version. *Théâtre*, t. I, p. 48.
4. *La Ville*, 1re version. *Théâtre*, t. II, p. 171. Cf. ci-dessous, p. 160, note 2.

cette philosophie du langage à laquelle l'auteur de l'*Art poétique* semble tenir beaucoup : connaître veut dire « co-naître » (naître avec) ; commun est identique à « comme un » ; « naître, avec l'initiale négative », signifie « être ce qui n'est pas » , « le nom, ou le *non* désigne la différence en qui chaque individu n'est pas l'autre[1] ».

Même en celui qui traite d'une matière relevée et difficile, on n'aime point un ton de mage ou d'hiérophante. Jadis, une tradition de politesse et de prévenance à l'égard du lecteur régnait dans les lettres françaises. On s'efforçait de lui épargner toute difficulté et de le conduire sans heurt par le chemin le plus uni, de prendre avec lui les allures les plus simples et les moins hautaines. Nos maîtres avaient l'honnêteté de ne point dessiner dans leur sujet des profondeurs factices, de l'éclaircir selon la mesure dû possible, de faire effort pour n'y laisser que les ombres naturelles. Cette tradition est rompue. Que l'on compare la candeur modeste de saint François de Sales, de Bossuet, de Descartes ou de Malebranche, abordant les plus hauts pro-

1. *Art poétique*, p. 61, 162, 117, 148, 149, 171, 172.

blèmes de la métaphysique ou de la théologie, avec la pédanterie embrouillée d'une phrase de l'*Art poétique :*

Et se dissout en mots insonores et sans issue de la bouche cette pensée, que, de même que cette perception consciente, en qui d'une âme avec un corps je suis moi, l'origine du mouvement est dans ce frémissement qui saisit la matière au contact d'une réalité différente : l'Esprit[1].

Que l'on goûte, en se référant aux mêmes modèles, la saveur de cette inénarrable apostrophe, qui interrompt une dissertation philosophique :

O lecteur patient, dépisteur d'un vestige élusif, l'auteur qui t'a conduit jusqu'ici en menant ses arguments comme Cacus faisait des bêtes volées qu'il entraînait vers sa caverne, t'invite à te bien porter ! Glissante est la queue de la vache bi-cornue ! Ramène vers la crèche légitime cet animal maltraité, et que te rémunère l'ample don du laitage et de la bouse ! Pour moi, les mains libres, je regagne la pipe et le tambour, je referme derrière moi la porte de la Loge de la Médecine[2].

1. *Ibid.*, p. 38.
2. *Ibid.*, 143.

Ce sont des morceaux comme celui-là qui font dire à d'honnêtes lecteurs de Claudel : C'est sûr, il a voulu se moquer de nous.

Et pourtant, contraste étrange, notre auteur est épris de simplicité. En art comme en religion, il veut être un primitif. Nous avons constaté sa jalousie à sauvegarder la fruste intégrité de ses intuitions, son souci d'en purger l'expression de toute réminiscence banale, son indépendance à l'égard des conventions de l'art. Il prétend façonner ses rythmes à l'imitation du langage parlé. De même, sa foi inconfusible et sans réserve écarte avec brusquerie les doctes raffinements et les atténuations opportunistes. « Paroissien » exemplaire, sa piété fraye volontiers avec celle des simples, des simples d'aujourd'hui et des simples du temps jadis. Il écrit des « mystères »[1] et des « drames pour patronages[2] ». Par delà les formules un peu apprêtées et estompées des livres de prières modernes, il cherche dans la liturgie le mordant et la plénitude de la dévotion primitive.

1. *L'Annonce faite à Marie.*

2. *La Nuit de Noël 1914.*

Par là, il est bien de ce siècle. En dépit ou peut-être à cause des raffinements artistiques de l'époque actuelle, on constate dans le goût public une horreur profonde du convenu, de la rhétorique, et même de l'exactitude trop cherchée, du fini dans l'art. On aime un style simple, des procédés primitifs, la naïveté des attitudes, une certaine négligence, un à peu près, une gaucherie qui témoignent, pense-t-on, de la spontanéité de l'effort. La peinture d'autrefois, analyse minutieuse et complète des formes, achevait les contours, rectifiait les proportions, suppléant à ce que l'œil ne voyait pas ou voyait mal. Aujourd'hui, on préfère la tache lumineuse, la forme indécise qui fond dans son milieu, l'impression toute pure, parfois même la simple suggestion ; (et c'est ici que le réalisme extrême et l'idéalisme se touchent : le réalisme en venant à rendre l'impression brute, la sensation telle quelle, simple signe de l'objet, sans s'attarder à le reproduire avec une exactitude matérielle.) De là, dans les tableaux, ces profils mal faits, ces silhouettes confuses, cette anatomie déficiente, ces arbres comme les enfants en dessinent. De là, dans les motifs d'ornementation, ces formes

primaires, ces lignes pareilles à celles d'une esquisse, ces fleurs et ces feuillages grossièrement découpés, ces couleurs criardes, ces teintes plates, cette reprise des formules de l'art persan, byzantin, étrusque, etc.[1]. De là, dans les lettres, le genre « ingénu » de Verlaine, ses vers d'apparence boiteuse, ses mots n'allant pas « sans quelque méprise » ; ou, pour prendre un exemple d'hier, les allures rustiques et la bonhomie radoteuse du « paysan » Péguy. Le maître de Claudel, Arthur Rimbaud, n'avait-il pas prédit et inauguré cette révolution du goût, quand il écrivait : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de

1. Ceci est vrai des toilettes comme de l'architecture ou de l'ameublement. Le même goût régit jusqu'à l'horticulture. Les fleurs doubles, les roses pommées comme des choux, qui faisaient la gloire des fleuristes de 1830, les jardins savants ne sont plus à la mode. On préfère des fleurs plus simples, des parterres dont le pêle-mêle imite la nature agreste et où figurent des plantes que nos grands-parents eussent reléguées parmi les « mauvaises herbes ».

fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs[1]. »

Seulement, ici, l'écueil est tout proche. Un « primitiviste » (qu'on me passe ce mot barbare) n'est pas un primitif. Maurice Denis n'a point en anatomie les adorables ignorances d'un Fra Angelico ; Péguy, élève de l'Ecole normale supérieure, rédacteur à la *Revue blanche*, fondateur des *Cahiers de la Quinzaine*, est un faux paysan ; Verlaine est le plus roué des poètes et le plus au courant des artifices de son métier. Alors, la recherche du primitif n'est-elle pas une dernière affectation, un dernier caprice de civilisé, comparable à la mode des bucoliques à l'époque des Ptolémées ? et cette naïveté n'est-elle pas ce qu'il y a de moins sincère ? L'enfant ou l'ignorant trahissent, en leur inexpérience, le fond de leur cœur, et par là ils nous ravissent. Il en va tout autrement de celui qui *fait* l'enfant ou l'ignorant. J'estime la rude franchise du talent de Paul Claudel, sa fraîche sensibilité, sa foi sans respect humain, mais je commence à me méfier lorsqu'il devient

1. *Une saison en enfer. Alchimie du verbe*, p. 65, 66.

naïf[1], et s'il faut tout dire, je voudrais qu'il s'affranchît de certaines simplicités, qui sont encore des poses, pour être tout à fait lui-même.

*
* *

Cette étude ne serait pas complète si elle s'achevait sans apprécier brièvement la technique de Paul Claudel : son lexique et sa grammaire, sa stylistique et sa métrique.

Son vocabulaire est d'une richesse et d'une variété merveilleuse ; ses mots déploient toutes les nuances, font sonner tous les timbres, enferment toutes les saveurs. Il sait admirablement sa langue, non seulement le français qui est dans les dictionnaires de l'Académie, mais le parler des vieux auteurs, et celui du peuple, et celui des provinces. Ecoutez cette phrase des *Odes :*

> Comme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet[2]...

1. Voir quelques exemples p. 86. On pourrait en donner beaucoup d'autres.

2. *La Muse qui est la Grâce*, p. 117.

Rabelais n'a pas plus d'abondance verbale, plus de verve à exprimer son objet de toutes les façons possibles. De cette opulence peut résulter, il est vrai, une certaine obscurité, car le lecteur n'entend pas certains mots et ne les trouve nulle part. Mais ceci n'est qu'un accident.

Parfois les termes de l'usage courant sont détournés de leur sens usuel, soit parce que l'écrivain les fait remonter vers leur sens originel, soit parce qu'il les modifie par l'adjonction d'un qualificatif inattendu. Claudel dit « baiser précieusement[1] », « la vierge bien tempérée[2] », « un parfum inénarrable[3] », des « étoiles piquantes[4] ». Cette élaboration savante, cette refonte du langage, aboutissent la plupart du temps à des réussites. Il en résulte un style neuf et voyant, pareil à un émail qui sort du four.

Quant à la syntaxe de Claudel et à la construction de sa phrase, nous les avons définies par rapport aux caractères de la pensée qui s'y

1. *L'Annonce à Marie*, p. 132.
2. *L'Otage*, p. 39.
3. *Corona*, p. 39.
4. *Ibid.*, p. 187

exprime[1]. A ces traits généraux, ajoutons celui-ci. Amiel a fait de la structure de notre langue (qu'il oppose tacitement, je pense, à celle de l'allemand) une critique mémorable. « La langue française, dit-il, ne peut rien exprimer de naissant, de germant ; elle ne peint que les effets, les résultats, le *caput mortuum*, mais non la cause, le mouvement, la force, le devenir de quelque phénomène que ce soit. Elle est analytique et descriptive, mais elle ne fait rien comprendre, car elle ne fait voir les commencements et la formation de rien. La cristallisation n'est pas chez elle l'acte mystérieux par lequel une substance passe de l'état fluide à l'état solide, elle est le produit de cet acte[2]. » Quoi que vaille en général cette critique, elle ne s'applique assurément pas à un style comme celui de notre auteur. Je n'en connais pas qui rende mieux l'effort de la pensée, son devenir, les commencements obscurs et l'épanouissement laborieux de la création poétique. Chez Claudel,

1. Ci-dessus, p. 119 *sqq*.

2. *Fragments d'un journal intime*, t. II, p. 186. Ceci est justement ce que les partisans de philosophies nouvelles reprochent aux systèmes qu'ils appellent « intellectualistes ».

on est comme dans ces ténébreuses églises romanes, où une sève qui semble emprisonnée dans la pierre, arrive à fleurir péniblement, lourdement, et splendidement, dans les chapiteaux des piliers et les tympans des portes. Une pensée encore gauche, dépourvue de moyens raffinés d'expression, mais obstinée et vigoureuse, se heurte pour ainsi dire à la pierre, se confronte avec ses puissances latentes, et arrive à s'y insinuer de haute lutte, à s'y empreindre violemment. Le résultat sent l'effort, l'effort direct pour exprimer, à n'importe quel prix, des choses pittoresques et mystérieuses. Le style de Claudel est un art tout semblable.

Ne revenons pas sur les avortements partiels de cet art laborieux, sur les échecs intermittents d'une pensée qui n'arrive pas toujours à traverser sa matière verbale, à pousser au jour des intentions complexes, qui se surchargent et s'entravent mutuellement. Ce qui est beaucoup plus intolérable, et ce qu'il importe de marquer ici, au point de vue plus spécialement technique qui nous occupe maintenant, ce sont les libertés voulues que Claudel prend avec la grammaire. Il use envers notre langue de procédés

despotiques. Les règles les plus essentielles n'existent pas pour lui. Il les viole avec impudence et délices. Non seulement, comme nous l'avons vu, il n'organise pas régulièrement sa phrase, mais on dirait parfois qu'il prend plaisir à la désorganiser, à la casser, à la tordre au rebours de la syntaxe normale. Non seulement elle reste en suspens, privée des mots qui l'achèveraient, offrant par exemple une forme interjective qui n'a d'irrégulier, en somme, que sa fréquence ; mais l'écrivain l'ampute des mots les plus nécessaires pour déterminer le sens, la dépendance, la coordination de ses éléments : elle manque de verbes, de régimes, de conjonctions, de particules négatives, etc. On voit passer des substantifs vagabonds, des épithètes erratiques, des pronoms sans antécédents, des propositions de forme complétive qui, grammaticalement, ne tiennent à rien. Aux verbes, aux prépositions, l'écrivain arrache le régime qu'ils exigent ; il leur en impose un qu'ils repoussent. Il noue ensemble des fragments de discours qui n'ont pas entre eux de continuité syntaxique. Parfois, un caprice soudain lui fait expulser tous les signes de ponctuation. Nous avons

parlé plus haut des ellipses de ce style : elles sont continuelles et des plus hardies. Il y a pourtant un point où l'ellipse devient forcée, extravagante. Suffit-il, pour la légitimer, que, comme on dit, le lecteur « puisse comprendre » ? La question se pose à chaque page de Claudel. Sa « syntaxe, écrit Mme Sainte-Marie Perrin, est justifiable, mais étrange[1] ». Je conteste la première partie de cette affirmation. Sans doute il serait curieux de faire la grammaire de Claudel, d'étudier son style pour en démêler la logique secrète. Au point de vue psychologique, les résultats pourraient être intéressants, mais au point de vue grammatical, on n'arriverait certes pas à tout légitimer. J'estime que l'on rencontrerait, à côté de latinismes, d'emprunts au français archaïque[2], d'innovations fondées sur l'analogie, etc., des phénomènes gramma-

1. *Art. cit.*, p. 886.

2. Et encore ceux-ci ont-ils parfois l'air de pures fantaisies. Je me demande, par exemple, quelle nuance de pensée poursuit Claudel quand il écrit « la *benison* de Dieu », pour « la bénédiction de Dieu ». (*Processionnal*, p. 192.) Je ne vois pas quelle parure est, pour son français, cette pièce de latin délavé qu'il y coud : « Que le signifère Michaël la représente dans le sein d'Abraham. » (*Ibid.*, p. 200).

ticaux qui rentrent simplement dans la catégorie des difformités, pour ne pas dire des monstruosités. Et j'en veux à Paul Claudel d'avoir ainsi mis à mal cette langue française qu'il connaît si profondément et dont il fait parfois un si merveilleux emploi[1].

1. Pour empêcher cette discussion de tourner dans le vide, voici quelques échantillons des défauts signalés. Ils sont pris au hasard, et les premiers venus : on en trouverait les analogues partout chez Claudel. Notez le rôle grammatical des pronoms dans les phrases suivantes : « Ceux-ci *qui*... m'accompagnent par amitié. *Qui*, prenant mon grand bâton, passe devant comme un ménétrier... » *Corona*, p. 186. « Que ferons-nous, *qui* ne puis être une femme qu'entre ses bras. » (*Deux poèmes d'été : Cantate à trois voix*, p. 40.) — L'absence de négation : « Afin qu'aucune... lacune... existe » (*Odes*, p. 55), ou au contraire, la redondance de la négation : « pas aucune » (*Ibid.*, p. 120). — L'absence de sujet : « Fasse que oui ! Fasse que non ! » (*Tête d'or*, 1re version, *Théâtre*, t. 1, p. 56.) — L'absence de préposition : « Comme s'il se souvenait des trahisons... et de la honte,... et des inquiétudes... et de la peine vaincue... Et plus horrible que tout, l'ennui. » (*Ibid.*, p. 74.) — Une proposition relative supprimée : « Qui ne sont rien ou le Vide laissé par votre absence » (*Odes*, p. 86.) — L'absence de verbe : « Lieu de libations et d'auspices dont indice sous mon pied cette pierre... » (*Cantate* p. 25.) — Des verbes semblant gouverner des régimes qu'appelle en réalité un mot sous-entendu : « Je lis l'Office et l'essor... de ses grandes

En métrique, Claudel procède évidemment de Rimbaud, « inventeur du vers libre », et des écoles symbolistes qui mirent en honneur les « laisses » de stiques peu ou point assonancés. Mais il a imprimé sa marque sur le système[1]. Il a même tenté d'en faire la théorie. C'est la fameuse théorie du « rythme respiratoire ». La longueur d'un verset correspond à une longueur

ailes. » (*Corona*, p. 173.) — La règle de la concordance des temps violée : « Cette nuit où l'on voyait clair, bien qu'il n'y *ait* aucune lampe allumée. » (*Deux poèmes d'été : Protée*, p. 170.) — Des ellipses très fortes : « Il n'y a plus que moi... dans la lampe », pour « dans la lumière de la lampe ». (*Corona*, p. 171.) — Des compléments qui manquent : « Ma position était faite pour moi et moi j'étais fait pour. » (*Partage de midi*. Ceci est un exotisme, emprunté, ce semble, à la syntaxe anglaise.) — L'absence de ponctuation : « Tout cela du corps de la créature qui s'ouvre se dégage avec un parfum Dieu quelle odeur ! » (*Cantate*, p. 73.) — Des inversions dépourvues de raison : « Si je n'avais péché pas. » (*Autres poèmes durant la guerre*, p. 32.) — De bizarres enchevêtrements de propositions : « *Ce que ce qui* s'est passé de temps nous a fourni de fêtes. » (*Tête d'or*, 1re version. *Théâtre*, t. 1, p. 52).

1. Tout en le faisant alterner avec d'autres. Claudel a des vers réguliers (*Vers d'exil*, *Dédicace*, etc.), et des versets de longueur variable, mais rimés (nombreux exemples dans *Corona*, dans *Trois poëmes de guerre*, dans *Autres poëmes durant la guerre*.)

d'haleine ; on respire en allant à la ligne[1]. Et certains disciples du maître n'hésitent pas à nous parler ici de « nécessités physiologiques[2] ». J'avoue que cet échafaudage scientifique me semble bien grêle. D'abord, on avoue que les « lon-

1. Dans *la Ville*, Cœuvre, apparemment porte-parole de l'auteur, s'exprime ainsi :

> O mon fils ! lorsque j'étais un poète entre les hommes,
> J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
> Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque
> Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration,
> Une parole intelligible. (*Théâtre*, t. II, p 305. Cf. p. 205 et 288, et *Odes*, p. 13 et 98).

Et Claudel lui-même a dit, à l'occasion de la représentation de *l'Annonce à Marie* : « La division en *vers* que j'ai adoptée est fondée sur les reprises de la respiration, découpant pour ainsi dire la phrase en unités, non pas logiques, mais émotives. Quand on prête l'oreille à quelqu'un qui parle, on entend qu'à un point variable vers le milieu de la phrase, la voix s'élève, et s'abaisse vers la fin. Ce sont les deux temps et la modulation intermédiaire qui constituent mon vers. » — Il est curieux que la même théorie ait servi auparavant pour l'alexandrin classique : « Ce n'est pas, comme on le croit, disait Heredia, un vers de douze syllabes, c'est le vers-type. Il a pour mesure l'intervalle moyen d'une respiration à l'autre. » (Cité par A. Poizat, *le Symbolisme*, I : dans *le Correspondant* du 25 juillet 1916.)

2. Georges Duhamel, *Paul Claudel*, p. 63.

gueurs d'haleine » des divers individus peuvent ne pas coïncider[1] : les uns ont l'haleine longue et d'autres l'ont courte. J'ajoute que certains stiques de Claudel ne comprennent qu'un mot, ou même qu'une syllabe. Il est exagéré de mettre en avant, pour de tels cas, la « nécessité physiologique ». Mais, dit-on, la longueur d'haleine varie avec l'émotion : quand celle-ci devient intense, la respiration se fait saccadée. Soit. Je trouve cependant chez Claudel des passages où l'émotion est tempérée, presque nulle, et où se rencontrent des stiques monosyllabiques ou dissyllabiques. Il y en a d'autres, très évidemment et très heureusement, où les coupes proviennent du sens de la phrase, de raisons logiques et non physiologiques. Par exemple, quand Cœuvre dit :

> Ici,... pas une parcelle de la matière,
> D'où l'opération de l'homme ne sache
> extraire de l'or
> Pour moi[2],

ce rejet a un sens et une beauté ; mais il n'est certes pas dicté par les lois de la respiration. Il

1. *Ibid.*, p. 63, 64, 65.

2. *La ille*, 2e version (*Théâtre*, t. II, p. 209.)

est de tous points analogue aux rejets classiques, à ceux de Virgile par exemple. Enfin, ce qui est plus décisif encore, on trouve chez Claudel, dans les différentes versions d'un même drame, les mêmes phrases coupées différemment. Exemple :

Première version de « Tête d'or » :

Pensées, actions qui dorment, comme les
nouveau-nés
Ramènent les cuisses vers le ventre...

Deuxième version :

Pensées,
Actions qui dorment, comme les nouveau-nés
Ramènent les cuisses vers le ventre[1].

Ainsi le moins qu'on puisse dire, je crois, est que la théorie du rythme respiratoire n'est pas encore au point. Laissons-la donc de côté, et, ce faisant, nous serons peut-être plus près de la véritable pensée du poète. Car, en définitive, elle semble se résorber à ses yeux dans celle de la fantaisie pure et des hasards de l'inspiration. L'auteur des *Odes* disait :

O mon âme impatiente, pareille à l'aigle

1. *Théâtre*, t. I, p. 19 et 243.

sans art ! comment ferions-nous pour ajuster aucun vers ? à l'aigle qui ne sait pas faire son nid même[1].

L'auteur de la *Corona* répète et accentue : je chante, dit-il,

A plein gosier va-comme-je-te-pousse,
Un seul vers si je n'en trouve qu'un dans
mon sac, et d'autres qui viennent tous
ensemble par secousse.
Quand il n'y a pas de rime, il faut, ma foi,
s'en passer[2].

Voilà le vrai vers claudelien, la raison de son allure, de ses coupes et de son rythme.

J'ai parlé aussi de fantaisie, et certains trouveront peut-être ce mot bien impertinent. A ceux-là je demanderai de m'en fournir un autre qui qualifie congrûment des coupes comme les suivantes :

Et cette
Noire tête frisée[3]...
Mais ap-
pelle L-
éon [4].

1. *Odes, Ode I, les Muses*, p. 17. — 2. *Corona*, p. 186.
3. *La Ville*, 1re version. *Théâtre*, t. II, p. 28. — 4. *Ibid.*, p. 29.

Si vous songez que vous êtes des hommes et
que vous v-
-Ous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclaves, oh ! cri-
-Ez de rage et ne le supportez pas plus
longtemps[1] !

Si on laisse de côté ces excentricités qui ne sont après tout qu'un accident[2], et qui tendent à disparaître des plus récents ouvrages du poète, que vaut le système des stiques de longueur variable et sans assonance ? J'admets qu'on en peut tirer de très beaux effets et une harmonie pénétrante. Claudel y a plus d'une fois excellemment réussi, et les exemples de ceci ne manquent point dans les textes reproduits au

1. *Tête d'or*, 1re version. *Théâtre*, t. 1, p. 130.

2. M. G. Duhamel propose, pour certaines d'entre elles, des explications qui peuvent sembler plausibles. Dans le dernier passage cité, par exemple, il s'agirait d'imiter « le bégayement du héros, au comble de la fureur et de l'émotion ». (*Op. cit.*, p. 64.) Dans les lignes si singulières que nous avons transcrites, p. 141, peut-être pourrait-on voir une intention de souligner l'importance du « Texte ». En tout cas, l'artifice reste bien matériel et un peu puéril. Et il y a des cas où aucune explication ne se présente, comme l'avoue M. G. Duhamel (*op. cit.*, p. 65.)

cours de cette étude[1]. Je ne trouverais à redire au système que si, — avec les autres inaugurés par Claudel, — il devait devenir exclusif. Or c'est ce que certains prétendent. A propos des vers classiques, M. G. Duhamel ne nous parle-t-il pas de « moule fatigué », de « prosodie périmée », de « formes métriques surannées[2] » ? C'est bien radical. Pourquoi ce verdict ?

Parce que, nous répond M. G. Duhamel, en lisant les vers classiques, fût-ce ceux de Claudel lui-même, « mon oreille est frappée d'une musique moins neuve. Un vers comme l'alexandrin contient un assez grand nombre de schémas que vingt grands poètes se sont employés à révéler et à varier dans les limites imposées par la langue même. Je ne parle pas seulement des coupes et de l'arrangement des césures, mais bien de la silhouette composée au vers par la disposition des accents, par l'enchaînement des syllabes, par l'ensemble des motifs rythmiques enfin. Des nécessités rigoureuses ramènent les poètes à ces types fort nombreux en vérité, mais dont cer-

1. Voir, par exemple, p. 28.

2. *Op. cit.*, p. 57, 61.

tains portent parfois une signature indélébile. Il s'ensuit qu'une pensée parfaitement originale, exprimée à l'aide d'images neuves et de mots justes et forts, peut, en s'inscrivant dans la forme alexandrine, se trouver profondément modifiée par la seule imposition d'une musique quasi inévitable, mais déjà éprouvée, fût-ce une fois[1] »... Je ne méconnais pas la finesse de quelques-unes de ces remarques. D'ailleurs, je ne me permettrai pas de demander pourquoi il faut à tout prix du nouveau, ni si le premier mérite d'une musique est d'être « neuve ». A vrai dire, j'estime que M. G. Duhamel est bien imprudent de placer la question sur le terrain musical. Si la musique se distingue du langage par des cadences et des sonorités plus marquées, le vers que modulent nos poètes lyriques, depuis Ronsard jusqu'à H. de Régnier, est certainement beaucoup plus « musique » que n'importe quelle page des *Grandes Odes*. En dépit de sa beauté propre et de réussites fréquentes *en son genre*, la prose rythmée de Paul Claudel paraîtra toujours

1. *Ibid.*, p. 59. L'auteur ne nomme ici que l'alexandrin, mais sa pensée s'étend évidemment à tous les vers classiques.

sourde quand on fera entendre auprès d'elle un véritable chant[1]. Mais ce que je tiens à constater surtout, c'est que les vrais poètes ont trouvé jusqu'ici le moyen de créer leur propre musique, qu'ils ont toujours découvert dans le vers classique, plus ou moins modifié, de nouvelles ressources. L'harmonie de Racine n'est pas celle

1. Faisons l'expérience. Détachons de l'Ode sur *les Muses* ce noble fragment de statue antique :

> Point de contorsions : rien du cou ne dérange les beaux plis de ta robe jusqu'aux pieds qu'elle ne laisse point voir !
> Mais je sais assez ce que veulent dire cette tête qui se tourne vers le côté, cette mine enivrée et close, et ce visage qui écoute, tout fulgurant de la jubilation orchestrale.
>
> (*Odes* : *les Muses*, p. 10.)

Ce sont là assurément de mâles périodes et de beaux effets plastiques. Mais *cela ne chante pas*. Que l'on écoute maintenant quatre vers quelconques, pris chez un contemporain de P. Claudel :

> Voici que tourbillonne au gré des brises lentes,
> Remuant la tiédeur des arrière-saisons,
> Dans l'humide senteur des bois et des gazons,
> Le frissonnant essaim des feuilles défaillantes.
>
> (H. de Régnier, *Premiers poèmes*, p, 54.)

Certes, ces vers sont loin d'être parmi les meilleurs qu'ait écrits leur auteur. Je ne les compare point au passage de Claudel pour leur contenu, ni même pour leur valeur picturale. Je me place exclusivement *au point de vue de la musique*, et je laisse l'oreille du lecteur décider où il y en a le plus.

de Lamartine et celle de Lamartine est bien étrangère à Hugo. Leconte de Lisle ne ressemble pas du tout, à cet égard, à Gabriel Vicaire. Et Verlaine, avec ses vers, en somme, si rarement boiteux, et le plus souvent rimés, a fait entendre à son tour une musique neuve. Le nombre des combinaisons rythmiques, des transpositions d'accents, des coupes, des agencements de rimes est incalculable dans le vers classique, depuis surtout qu'il a été retravaillé et refondu par la main des romantiques et, — pourquoi ne pas l'avouer ? — des plus sensés parmi les symbolistes. Qui dira si des mélodies ignorées ne dorment pas encore dans l'âme du vieil instrument, attendant le coup d'archet génial qui les en fera jaillir ? L'impression de « déjà entendu », qui accompagne certains morceaux, ne provient-elle pas de ce que les maîtres font école et de ce que des disciples ne sont pas des inventeurs ? On éprouve la même impression à l'audition de certaines compositions musicales, que des talents estimables, mais de second ordre, exécutent dans le genre de Gounod ou dans celui de Massenet. Les pastiches faits « à la manière de » tels écrivains, qui ne sont pas tous des génies, sont

la preuve que chacun d'eux possède, entre autres caractéristiques, un rythme spécial et bien à lui. Les combinaisons du vers classique sont limitées ? Évidemment, comme les cordes du violon et les effets qu'on en peut tirer, comme les notes de la gamme et les groupes qu'elles peuvent former. Faut-il pour cela briser les violons ? et changer notre échelle harmonique, pour essayer, par exemple, de celle des Arabes ? A parler rigueur, la variété des sentiments humains est elle-même limitée. Il est impossible de savoir si une variété d'inflexions et de sonorités, limitée elle aussi, ne sera pas pour elle le moyen, proportionné et suffisant, de se faire entendre. Mais quoi qu'il en soit, ne sacrifions rien de nos richesses. Le vers libre coexiste, dans l'art classique, avec les strophes à forme fixe et les distiques de la tragédie. Qu'on y ajoute, si l'on veut, le « vers claudelien », à condition que ses courbes et ses coupes, au lieu de nécessiter un acte de foi dans la maîtrise de l'écrivain[1], se jus-

1. Tel que celui dont M. G. Duhamel nous donne l'exemple. Il nous invite à « accepter certaines coupures que nos moyens personnels ne nous permettent pas de légitimer ». « J'avoue, poursuit-il, que les raisons des dispo-

tifient clairement par la satisfaction de l'esprit et de l'oreille.

D'ailleurs c'est un préjugé naïf de croire qu'une forme plus « libre » favorise infailliblement le talent, et que le privilège sacré de l'inspiration soit de faire éclater tous les moules. Les mots d'entraves et de conventions sont bien vite écrits. Mais ils sont équivoques. Oui, évidemment, les règles techniques du vers sont des entraves, elles enferment une part de convention. Elles suppriment certaines possibilités d'expression. Elles proscrivent les beautés spéciales de la prose, l'élégance propre aux théorèmes bien déduits. Mais, comme les règles des arts voisins, musique et danse, — qui restreignent les mouvements et l'emploi des sons, — elles sont une source d'enchantement. La poésie, comme tous les arts, est un compromis. L'inspiration personnelle, en adoptant une forme déterminée, adopte des limites, elle se réduit à

sitions typographiques adoptées par Claudel ne me semblent pas toujours fort claires, mais, connaissant l'homme, je suis sûr qu'il n'abandonne au hasard que ce qu'il lui plaît d'abandonner. » (*Op. cit.*, p. 65.) Admirable abnégation du sens propre !

ruser avec ses moyens d'expression ; elle abandonne peut-être quelque chose d'elle-même, qu'elle eût pu déployer ailleurs, mais elle gagne aussi des ressources sans équivalent. Traduire *complètement* un texte est impossible. A passer d'une langue dans une autre, à subir cette sorte de métempsycose, le sens ne sera plus tout à fait le même. Les mots, donnés comme synonymes par les dictionnaires bilingues, ne le sont pas. Chacun d'eux a sa nuance inimitable, traîne après lui tout un passé, tout un monde de relations, qui contribuent à le caractériser. Chaque langue a sa syntaxe, expression d'une allure particulière de l'esprit, qu'il ne peut conserver ailleurs. Chaque idiome a son harmonie spéciale : en émigrant d'une région à l'autre de l'univers sonore, la pensée mue, comme un papillon qui verrait tomber ses ailes pour en prendre d'autres d'un coloris nouveau. Ainsi en va-t-il partout. La pensée peut changer de liens, mais non pas s'en passer. Du moment qu'elle s'incarne, son corps la restreindra en la concrétisant. Et, par conséquent, chercher un mode d'expression où il n'y ait plus d'entraves, où le génie puisse s'épanouir à la fois de toutes les manières et dé-

ployer toutes ses virtualités, c'est poursuivre une chimère. L'assouplissement rêvé des anciennes formules de métrique ou de prosodie a donc une limite, au delà de laquelle la mesure même et la cadence s'évanouiraient. C'est ce qu'il convient de ne pas oublier dans les tentatives de rendre plus « libre », moins « convenu », le langage de la poésie.

*
* *

Si nous rapprochons les diverses parties de cette étude, — les réserves qui la terminent de l'analyse par où elle s'ouvre, — la conclusion s'en dessinera d'elle-même. L'œuvre de Paul Claudel nous apparaîtra comme infiniment riche de substance, comme contenant, ce semble, à peu près tous les éléments constitutifs d'une œuvre de génie. Force nous sera seulement de constater que, pour une part, elle présente l'aspect d'une beauté qui se cherche et qui n'a point trouvé jusqu'ici un parfait équilibre intérieur. De vagues puissances d'anarchie et de ténèbres la travaillent encore ; des partis pris singuliers et des systèmes bizarres mettent des entraves à

son achèvement. Mais n'oublions pas que le talent de l'artiste a déjà considérablement évolué depuis la première version de *Tête d'or*. Souhaitons-lui de se développer encore dans l'avenir. Que Paul Claudel continue à s'affranchir des affectations et des tics littéraires, restes des influences de cénacle, et que les snobs imitent. Qu'il épure et qu'il clarifie son art en le filtrant, pour ainsi dire, à travers la discipline classique. En remontant vers les primitifs pour chercher en eux ses modèles, qu'il s'arrête un peu plus dans notre dix-septième siècle. Qu'il stationne à loisir dans cette belle lumière ordonnatrice, où chaque détail prend sa forme juste et ses vraies proportions. Son génie s'y épanouira. Abandonnant les attitudes factices où il s'emprisonne et qui l'isolent, il sera enfin tout à fait lui-même et tout entier à tous. Il sera, en plénitude, tout ce qu'il peut être et tout ce que nous attendons : un grand poète chrétien, populaire et mystique, profond et simple.

TABLE

Tonquédec, Joseph de
L'oeuvre de Paul Claudel


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 23 05 04 005 2